



## Trabajo Fin de Grado

Feliciano Enríquez de Guzmán, una dramaturga  
rompedora: análisis de los entreactos a la  
*Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos*

Autor

Alicia López Muñoz

Director

M<sup>a</sup> Carmen Marín Pina

Facultad de Filosofía y Letras  
Curso 2014-2015

Resumen: El siguiente estudio se centra en la dramaturga Feliciana Enríquez de Guzmán, la cual pertenece al Siglo de Oro de la literatura española. Se estudian los cuatro entre actos de su *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* (1624), de gran interés por la presencia de personajes deformes y grotescos, el uso burlesco de la mitología y la creación de palabras y expresiones.

Palabras claves: Siglo de Oro, Enríquez de Guzmán, entre acto.

Abstract: The following work focuses on the playwright Felician Enríquez de Guzmán, who belongs to the Spanish Golden Age of literature. The four intermissions of her *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos* (1624) are studied. They are of great interest due to the presence of misshapen and grotesque characters, a mocking use of mythology and the creation of new words and expressions.

Keywords: Spanish Golden Age, Enríquez de Guzmán, intermission.

## ÍNDICE

1.	Introducción .....	1
2.	Feliciano Enríquez de Guzmán, una dramaturga española .....	3
3.	Los entre actos y su vinculación con la <i>Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos</i> .....	7
3.1.	El juego onomástico .....	8
3.2.	Situaciones similares .....	10
4.	El género entremesil, ¿cara opuesta de la comedia? .....	13
5.	Feliciano entremesista, desvíos genéricos .....	16
5.1.	Sus personajes, una muestra de originalidad .....	16
5.2.	Lugares y desenlaces ajenos al género .....	20
6.	Feliciano Enríquez de Guzmán, una inventora del lenguaje .....	21
6.1.	Neologismos .....	22
6.1.1.	Creación por derivación .....	22
6.1.2.	Creación por composición .....	24
6.1.3	Creaciones por relación .....	25
6.1.4.	Creaciones por relación fonética, juego con los sonidos .....	26
6.2.	La expresión latina .....	27
6.3.	Juegos de palabras .....	27
6.4.	Uso de frases hechas y refranes .....	29
7.	La mitología y su tratamiento burlesco .....	34
8.	Conclusiones .....	42
9.	Bibliografía .....	44

## 1. Introducción

El objetivo de este trabajo es estudiar la obra de Feliciana Enríquez de Guzmán, la *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos*, publicada en Lisboa y Coimbra, Portugal, en 1624. En concreto nos hemos centrado en sus cuatro entreactos o entremeses porque constituyen una de las partes más relevantes y originales de la obra. Nuestro estudio está estructurado en nueve capítulos. En el primero, trazamos una semblanza de la autora y su obra, intentando contextualizada en el panorama de la escritura femenina del siglo XVII. Seguidamente ofrecemos un argumento de la tragicomedia y de los entreactos para pasar a comentar la relación existente entre estas piezas de teatro menor y la Tragicomedia, con la intención de marcar el grado de vinculación existente entre las partes. A pesar de que los entreactos no tienen que tener un hilo de conexión temática con la tragicomedia, estos sí que presentan nexos de unión aunque sea para desmitificar a la obra en la que se insertan.

El capítulo cuarto parte de qué es un entremés convencional para luego, en el quinto, estudiar los aspectos más destacables de Feliciana Enríquez de Guzmán como son el lenguaje y la mitología. El capítulo sexto expone la habilidad de nuestra autora con el lenguaje, esto se puede apreciar muy bien en la acuñación de neologismos y en los juegos de palabras. La dramaturga sevillana es una creadora de un lenguaje propio que pone en boca de sus personajes, ya sean seres deformes o mitológicos, para alcanzar una comicidad basada principalmente en el ingenio verbal. En el capítulo siete se analiza el tratamiento burlesco de la mitología y el carácter jocoso y cómico de estas piezas de teatro menor.

Como dramaturga, Feliciana Enríquez de Guzmán rompe con la norma teatral del momento. Su *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos* es una muestra de rebeldía contra los preceptos del *Arte nuevo* de Lope de Vega y una ruptura con los entremeses convencionales. Hay que estudiarla desde la originalidad de su obra, que parte de la deformación de temas conocidos (temas caballerescos y otros mitológicos) para buscar la comicidad con personajes únicos (deformes, grotescos, pertenecientes a la mitología clásica...), con un lenguaje creado a través del juego con las palabras, rimas sin sentido pero con una gran sonoridad, refranes manipulados a su antojo, etc.

En lo que respecta a la metodología se ha intentado realizar un rastreo exhaustivo de todos los trabajos sobre Feliciana Enríquez de Guzmán para saber qué

aspectos de su obra han sido más apreciados por parte de la crítica. Hasta la fecha, la mitología es el tema que ha acaparado la mayor atención por parte de los estudiosos. Menos atención ha recibido el estudio del lenguaje en los entreactos y, dada la importancia que, a nuestro juicio, cobra en la obra, nos centramos en él. Para su análisis, hemos tomado como referente el estudio de Ignacio Arellano, *Poesía satírico burlesca de Quevedo*. Teniendo este punto de apoyo, hemos podido realizar un estudio del vocabulario inédito de la autora sevillana, del cual no hay estudios concretos, por lo que deja la posibilidad de investigar la obra desde el cauce léxico.

## 2. Feliciana Enríquez de Guzmán, una dramaturga española

Feliciana Enríquez de Guzmán nació en Sevilla en 1569 y, según Bolaños, «es mucho lo que ignoramos» (2012: 23). Sabemos que se casó con don Cristóbal Ponce de Solís y Farfán y después, en 1630, con don Francisco de León de Garavito. Falleció en 1644. En la reciente documentación descubierta por Bolaños (2012), no consta que fuera a la Universidad de Salamanca como cuenta el mito que recoge Serrano y Sanz, pero lo cierto es que Feliciana Enríquez era una mujer formada, que «conocía bien la mitología clásica, tenía ideas claras de preceptiva clásica, sabía de otros poetas cómicos y del lenguaje jurídico que parodia algunas veces en su obra» (Montoto, 1915: 17). En lo que respecta a su familia, «por sus venas corría sangre de reyes y de la más rancia nobleza castellana» (Bolaños, 2012:37), por eso firma todos los documentos como “doña Feliciana Enríquez de Guzmán”. Tuvo dos hermanas monjas en el convento de Santa Inés, Carlota y Magdalena, y a ellas dedica su gran obra. Esto no deja de ser paradójico ya que su *Tragicomedia* es una obra profana en la que destaca la ruptura de normas morales religiosas como el matrimonio convencional haciendo apología de matrimonios múltiples.

Feliciana Enríquez de Guzmán hizo una gran aportación al panorama literario español cuando en 1624 publica la primera obra teatral escrita por una mujer, la *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos*<sup>1</sup>, reeditada en Lisboa en 1627. La segunda edición tiene cambios con respecto a la primera, según Baranda (2004: 23) esto es porque «debió recibir numerosas críticas de otros autores».

La *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* está constituida por dos partes (la Primera Parte, publicada en 1624, en Coimbra y la Segunda Parte, en 1624, en Lisboa), cada una de ella está compuesta por cinco coros y un prólogo en verso que hace la función de loa. Además añade cuatro entreactos, que son los que nos van a interesar en este trabajo, dos por cada parte, que se incluyen después de los actos segundo y tercero de cada comedia. A todo esto hay que añadir que también encontramos dedicatorias en prosa y en verso, poemas laudatorios escritos por Feliciana y una de sus hermanas, un caligrama y dos epílogos en prosa, donde la autora defiende

---

<sup>1</sup> En el prólogo se fecha la *Tragicomedia* en 1619, lo que la convierte en la primera comedia fechada de una escritora española (Reina, 2004: 668).

su forma de escribir y las teorías clásicas. Estos dos epílogos llevan el nombre de «Carta Ejecutoria» y «A los lectores» (Fernández, 2009).

Fue una gran lectora y aficionada a los libros de caballerías (Marín Pina, 2015), esto se refleja en el argumento de su *Tragicomedia*. La primera parte narra los amores de Clarisel, príncipe Clarisel de Esparta y Micenas, con Belidiana, princesa de Arabia e hija del rey Belerante de Sabá. Para introducirse en la corte, Clarisel se disfraza de Cryselo pero Sinamber lo calumnia y es encarcelado. Finalmente es reconocido y recupera la buena relación que tenía con Belerante. En la segunda parte Clarisel ya no está enamorado de Belidiana sino de Maya, princesa de España, con la que se casa. El espacio ahora ha cambiado y se nos presenta un mundo con personajes mitológicos como Apolo, Venus, Adonis, Orfeo, etc., los cuales participan en la acción al lado de los seres humanos.

Como hemos adelantado antes, los entreactos de Feliciano están estrechamente relacionados con la obra en la que se integran. Los dos primeros entremeses tienen un gran componente caballeresco, al igual que la primera parte de la *Tragicomedia*, mientras que en los dos últimos destaca el componente mitológico, como en la segunda parte de la misma. Los dos primeros entreactos tienen como tema la lucha de seis “caballeros” andrajosos y deformes que realizan un torneo y una justa poética para conquistar a sus “damas”, las llamadas Gracias Mohosas. Todos los personajes son grotescos y cómicos debido a su torpeza física y verbal. Al final se celebran unas bodas múltiples porque todos se casan con todas, creando un final festivo. Los dos últimos entreactos están protagonizados por personajes mitológicos como Midas, Apolo, Baco, Dafne, etc. y el tema principal es el mito de Midas, pero llevándolo a la deformación. Todos se ríen del don de Midas, que se convierte en el gran castigo del personaje y acaba con su transformación en asno.

Esta autora es importante en la historia de la literatura porque fue la primera dramaturga española en llevar su obra a la imprenta. Es verdad que Beatriz Bernal ya publicó su *Cristalián de España* en 1545, pero era un libro de caballerías, no una obra teatral. Pocos años después, en 1588, salen a la luz, póstumamente, la obra de la escritora mística Teresa de Jesús de la mano de Fray Luis de León, que es el encargado de darla a la imprenta. Y en el siglo XVII, concretamente en 1601, Valentina Pinelo publica *La vida de Santa Ana*. Para poder llegar a valorar mejor la obra de Feliciano

Enríquez de Guzmán tenemos que recordar que por entonces en España son pocas las mujeres que escriben y menos las que logran ver su obra publicada. En España las mujeres no pudieron manifestarse como escritoras sin ser cuestionadas hasta finales del XVI, por lo que las obras dramáticas femeninas son minoritarias respecto a las elaboradas por hombres y, además, muchas se han perdido por la falta de publicación o representación. Como señala Teresa Ferrer:

Nada nos consta de las doce comedias que Mariana de Carvajal afirmaba haber escrito en el prólogo a sus *Navidades de Madrid y noches entretenidas*, y tan sólo conservamos dos de las muchas que Rodrigo Caro atribuía a Ana Caro de Mallén (Ferrer, 1995: 1)

Esto no quiere decir que no hubiera grandes escritoras y, concretamente, dramaturgas, sino que la dificultad que tenían para llegar al público era muy importante porque «compiten en un territorio estando excluidas de él» (Baranda, 2004: 21)

La escasez de las obras conservadas se debe a la idea moral predominante en el Siglo de Oro de que a las mujeres se les exigía tener modestia y silencio. No es por ello de extrañar que algunas enmascaren su identidad detrás de un nombre de varón o con un seudónimo, es el caso de Leonor Menezes Noronha, que firmaba como Laura Mauricia. Otras obras llegaban a tal extremo de ocultación que eran firmadas de forma anónima como una «dama sevillana».

El tópico literario de modestia y humildad en los escritos se ve más ampliado en los escritos femeninos, ya que se convierte en una exigencia social. Las referencias a su debilidad, flaqueza e ignorancia son habituales, sobre todo en las religiosas, pero este aspecto va cambiando a medida que ellas exigen una igualdad en el trato y quieren reivindicar su esfuerzo, su derecho a la palabra y su arte a través de sus escritos (Suárez, 2002).

No obstante, la mayor parte de las obras dramáticas escritas por mujeres no se llegaron a publicar en su época, «lo que ha contribuido a que una buena parte de ellas no hayan llegado a nosotros» (Ferrer, 1995: 7)

Las autoras dramáticas, además de luchar por hacerse un hueco en el panorama literario siendo mujeres, tenían que lidiar con otro prejuicio: el que recaía sobre el teatro. La actividad teatral estaba tachada de inmoral, creyendo que las actrices eran prostitutas. Por este motivo, algunas obras de escritoras como sor Marcela de san Félix, fueron escritas para ser representadas en círculos cerrados y con un público restringido. Esto es lo que pretendía también Feliciano Enríquez de Guzmán, pero, según Teresa



Ferrer (1995: 8), «su obra *Los jardines y campos sabeos* estaba escrita a espaldas de la representación porque era un pedante ejercicio literario, pensado como texto para ser leído más que para ser representado».

Como hemos mencionado antes, las escritoras religiosas escribían más y podían llegar mejor a la imprenta, pero lo hacían por mandato de sus superiores para poder transmitir la doctrina cristiana a más gente. El problema recae sobre todo en las escritoras profanas. El teatro comercial no eclesiástico en el siglo XVII se compone de seis dramaturgas que, siguiendo la clasificación de Nieves Baranda (2004: 22), se dividen en tres grupos: el primero de ellos está representado por Feliciano Enríquez de Guzmán y su *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos*; En el segundo grupo aparecen las dramaturgas más conocidas y estudiadas, como Leonor de la Cueva y Silva, María de Zayas y Sotomayor, Ana Caro y Ángela de Azevedo. Por último, el tercer grupo, está compuesto por Margarita Ruano, con *Baile de las posadas* en 1692.

Cuando se rompe con la obligación del silencio para las mujeres, «por estar la palabra pública asociada a la exhibición física y a la deshonra» (Baranda, 2004: 22), muchas son las mujeres que desean llegar a ese modelo de escritora y la cultura literaria.

Volviendo a Enríquez de Guzmán, vemos que con la *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* presenta una ruptura porque no es una dramaturga al uso de la época, sino que va en contra de los preceptos del *Arte nuevo* de Lope de Vega, que está triunfando en ese momento, y defiende la perspectiva clásica. Esto lo podemos ver en su paratexto «Carta ejecutoria», donde hace una defensa de su obra y de sus ideas clásicas: «Que restituye la antigüedad, es de las mayores gentilezas de los bien entendidos; no archaísmo, sino fineza muy estimada»<sup>2</sup> (Pérez, 1988: 261). En esta pieza preliminar, reivindica el papel de la mujer como escritora al verse atacada, «porque si ella era muger, también lo eran nuestras carísimas hermanas las nueve Musas» (Pérez, 1988: 260) y se otorga la corona de laurel y el triunfo sobre las comedias predominantes de la época:

Fallamos, que deüemos declarar, y declaramos, la Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos, aüer ganado nuestra Corona de laurel en la Arte, y preceptos de los Cómicos antiguos a todas las Comedias, y Tragedias Españolas, compuestas hasta los tiempos del Magno Felipe Quarto de las Españas. Y mandamos a nuestros Poetas Españoles, que en las Comedias, que de aquí adelante se hizieran, guarden las leyes, y preceptos de su primera y segunda parte (Pérez, 1988: 262)

---

<sup>2</sup> Cito la obra por la edición de Louis C. Pérez (1988), pero también, para los dos primeros entre actos, se puede consultar la edición modernizada de González Santamera y Doménech (1994).

Esta Carta ejecutoria es utilizada para reivindicar su obra dramática y defenderla de las críticas que ya intuía o esperaba por separarse de la “norma” y optar por un camino de originalidad.

Respecto a sus cuatro entreactos, son grotescos y cómicos. Los dos primeros son protagonizados por caballeros y damas deformes y ridículos, ellos tienen que conquistar a las damas con unas pruebas patéticas llenas de golpes debido a sus taras. El final es festivo ya que los seis caballeros se van a casar con las tres “damas” dando lugar a bodas múltiples y matrimonios polígamos. La autora rompe con las leyes sociales del matrimonio y con las literarias al poner en primera fila acciones innobles y personajes grotescos. Los dos últimos entreactos no tienen una estrecha relación con los primeros porque esos seres deformes no aparecen y los personajes son réplicas de otros mitológicos. La trama gira en torno al mito de Midas y el don de convertir todo lo que toca en oro, se hace burla de la situación que sufre Midas y se narra el motivo del castigo y su metamorfosis en asno, transformación que acaba con una fiesta y una burla generalizada por parte de los demás personajes, que también son mitológicos.

### **3. Los entreactos y su vinculación con la *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos***

Los estudios que hacen referencia a los cuatro entreactos que la dramaturga sevillana incluye en su obra *Tragicomedia de los Jardines y Campos Sabeos* hablan de la parodia que estos hacen sobre el mundo idealizado que se muestra en la tragicomedia. Para ello, se describe a los personajes, deformes y grotescos, como contraposición a las bellas damas y a los valientes caballeros que encontramos en la tragicomedia. Si leemos la obra entera, incluyendo sus cuatro entreactos, vemos que las diferencias en todos los aspectos son notables pero ¿son en realidad piezas en constante oposición o tienen relación con la tragicomedia en la cual se integran? Poco se ha estudiado sobre eso, pero considerando todas las piezas vemos que hay rasgos comunes, que hay un hilo (aunque sea pequeño) de conexión para darle a todo un sentido unido y grupal.

#### **3.1. El juego onomástico.**

Lo que más llama la atención es la alusión a personajes de la tragicomedia en los entreactos. En la primera parte se nos cuenta los amores de Clarisel, príncipe de Esparta

y Micenas, con Belidiana, princesa de Arabia. Esta princesa tiene una prima llamada Clarinda y las dos aparecen indirectamente en los entreactos para ser comparadas con las Gracias mohosas o incluso confundidas: «¡Oh, bellas damas de Arabia! ¡Oh princesas Belidiana y Clarinda!» (Pérez, 1988: 296) llegan a decir Orfeo y Anfión cuando se dirigen a las tres hermanas. Estos dos poetas deformados y grotescos forman parte del elenco de los seis pretendientes de Aglaya: el tuerto Sabá, el ciego Pancaya, el corcovado Nisa y el contrecho Anga. Como se puede apreciar, nada tienen que ver físicamente con los apuestos caballeros clásicos que Feliciano muestra en su tragicomedia (Clarisel, Beloribo...), pero sí que vemos similitudes en su forma de actuar. Tanto los caballeros grotescos de los entreactos como los caballeros de la tragicomedia son seres valientes y dispuestos a conquistar a sus amadas, en los dos casos encontramos que es el padre de las damas el que da pie a la conquista amorosa organizando un torneo para que los caballeros puedan mostrar sus dotes. Las deformaciones y las taras físicas de los caballeros en los entreactos no son un impedimento para que tengan valor, intentan luchar y ser buenos poetas pese a no conseguirlo. Tienen espíritu de caballeros valientes aunque su físico sea una deformación grotesca del ideal caballeresco.

Estos caballeros deformes poseen nombres característicos, no son nombres habituales sino que encierran una significación relacionada con la tragicomedia. El personaje del tuerto Sabá le debe su nombre a la ciudad de Sabá, de la cual es rey Belerante, padre de Belidiana y Clarinda. El jorobado Nisa también debe su nombre a un topónimo porque hace referencia al monte Nisa, donde fue criado Baco por las ninfas; no es una elección casual del nombre ya que Baco tiene un papel fundamental en los dos primeros entreactos. Si significativos son los nombres de los “caballeros”, no lo son menos los de las “damas”, las cuales son nombradas “Gracias mohosas” y comparten sus nombres con las Tres Gracias mitológicas: Aglaya, Eufrosina y Talía. Estas Gracias aparecen también en la tragicomedia en la escena sexta del acto primero cantando y bailando para emparejar a todos los enamorados «Gózensen, felizmente los desposados, / gózensen, felizmente por largos años» (Pérez, 1988: 254) pero, como es de esperar, no son los mismos personajes, pues las Gracias de los entreactos son deformes y burlescas. Según la mitología, «Las Gracias o Cárites eran hijas de Zeus y Eurínome y representaban la belleza, el arte y las actividades del espíritu» (Grimal, 2001), características de las que carecen por completo las Gracias mohosas de los entreactos.

El adjetivo *mohosas* es el adjetivo por excelencia que se les atribuye a las tres Gracias de los entreactos y por el cual se les reconoce. Baco dice «son llamadas desde el instante en que nacieron, las tres Gracias mohosas. Y con estos nombres se han quedado pegados a los posaderos» (Pérez, 1988: 299), «más espero en los Dioses que es llegado el tiempo, que os auéys de desenmohecer, siendo oy piedras mouedizas, para que ya no os cubra más moho» (Pérez, 1988: 301). En esta última intervención de Baco vemos lo que nos quiere decir el adjetivo «mohosas» y es que, según la Real Academia Española, algo mohoso es «Alteración o corrupción de una sustancia orgánica cuando se cubre de ciertas vegetaciones criptógamas» y «Desidia o dificultad de trabajar, ocasionada por el exceso de ocio y descanso», entre otras acepciones. Uniendo estos diferentes significados llegamos a la conclusión de que las tres Gracias mohosas están encerradas y sin vida social; están llenas de moho, es decir, enfermas, porque no salen, no se relacionan, no se mueven... y el padre pretende casarlas para quitarles ese moho y que empiecen una nueva vida.

Para acabar con el apartado de las relaciones existentes entre la tragicomedia y los entreactos, tenemos los nombres propios como Pan, Vertuno y Guasorapo ya que los tres aparecen tanto en la tragicomedia como en los dos últimos entreactos con características y actos semejantes. En la tragicomedia raptan a Yleda porque se han enamorado de su belleza y en los entreactos persiguen como locos enamorados a Dafne, a Siringa y a Pomona, presentándose como los amantes perfectos. Aquí también vemos similitud entre los personajes de la tragicomedia y los de los entreactos porque los primeros quieren poseer con ansia y deseo a Birano y Beloribo (transformados en damas por una burla-castigo) y los segundos están obsesionados con las ninfas, ambos son personajes locos de amor.

Tanto en la tragicomedia como en los entreactos aparece Apolo, que es músico y poeta, cantando versos. Pero hay que aclarar que aunque todos los personajes antes mencionados comparten antropónimos similares no son los mismos, no representan al mismo personaje. Tienen relación en la medida que la autora los ha presentado con el mismo nombre para crear una parodia o unas situaciones contrarias con el objetivo de producir la risa del lector cuando compara un personaje de la tragicomedia con otro del entreacto.

### 3.2. Situaciones similares.

No solo son los nombres de los personajes los que se repiten en la obra y en los entreactos, sino que también vemos actos, situaciones, acciones... parecidas entre estas piezas breves y la comedia. Para ejemplificar esta consideración podemos comparar el principio de la primera parte de la tragicomedia y el comienzo del segundo entreacto, en ambos los caballeros tienen que conquistar a sus “bellas” damas y para ello participan en un torneo organizado por el padre de ellas:

BACO.- [...] Que podíays todos seys echar suertes y quedar los tres con todas tres bienauenturados, yéndose los desgraciados, que no tuuiesen suerte a espulgar otros tantos galgos [...] Verdad es, que no se estiman ellas en tan poco, que consientan que por suertes las lleuen, sino por fuerza, y valor de armas, que están engreydas del torneo de esta noche, y quieren, que sean los que las lleuaren, los que vencieren a los otros tres competidores (Pérez, 1988: 300)

En la tragicomedia el torneo se describe mediante los comentarios de los allí presentes que explican las reglas y las decisiones del Rey:

CLARINDA.- Cómo es esto? el torneo no se acaba vencidos ya los quatro torneantes?

BELIDIANA.- No, que el Rey puso una condición brava. La orden era, que quatro semejantes en armas, y divisas se opusiesen a otros quatro, y justado aviendo antes, si en la justa vencido no se uviessen; cinco golpes con filos azerados, y ni uno sólo más darse pudiessen (Pérez, 1988: 79)

A diferencia del premio que van a recibir los ganadores de los entreactos (la mano de las tres Gracias mohosas), aquí el premio es «Piedras Orientales, un cintillo, y de no menor riqueza espada, y yelmo no forjados tales» (Pérez, 1988: 79)

En dicho torneo los caballeros de los entreactos tienen que tornear, luchar y poetizar para ganarse la mano de una de las doncellas, tienen que realizar estas tres actividades porque son las habilidades que se supone que debe tener todo caballero.

AGLAYA.- ¿Saben ya nuestros seys pretendores que primero han de tornear, y luego luchar, y vltimamente justar poeticamente? (Pérez, 1988: 301)

Aquí vemos cómo los seis pretendientes, aparte de intentar hacer una lucha digna que acaba con todos por los suelos: «Corren sus cañas, y quiébranlas, y sacan sus espadas, y danse sus cinco golpes, cayendo todos en el suelo. Y los padrinos los levantan» (Pérez, 1988: 303), componen poemas a sus enamoradas, igual que Clarisel escribe versos y canciones en la tragicomedia.

Otro rasgo que relaciona los caballeros de la tragicomedia con los de los entreactos es que ambos juegan con sus identidades. Mientras que Clarisel y Beloribo ocultan sus verdaderas vidas tras los ropajes de cilicianos primero y de jardineros después, los caballeros andrajosos de los entreactos juegan con ellas. Sí es cierto que no se hacen pasar por otras personas literalmente, es decir, no cambian sus vestimentas si cambian de nombre, pero sí que se inventan una vida pasada para justificar por qué son así en la actualidad. Si un caballero consigue ese título a raíz de salir beneficiado en numerosas aventuras que le han creado un nombre y un respeto social, los “caballeros” de los entreactos se inventan unas aventuras heroicas para ganarse el respeto y el honor. Justifican sus deformaciones físicas (recordemos que Sabá es tuerto, Anga es un contrecho, Pancaya es ciego...) con actos heroicos, esto lo vemos muy bien en sus intervenciones.

SABÁ.- [...] Holgárame que alguno de los tres me viera luchando en la Scitia de la Asia con el furibundo padre de los arimaspos; del qual queriendo reportar victoria sin ventaja alguna, viéndole sólo vn ojo en la frente, aunque tan grande como vn escudo; este garfio con que le tenía asidas las escápulas, boluí al rostro, y sacándome este derecho, donde más vista alcanzaua, con tal enojo al jayán arremetí, que asombrado de mi incendio, no me osó atender, y se entró en su cueua, huyendo como gato escaldado (Pérez, 1988: 295)

ANGA.- [...] Entrambas espinillas con mi propia espada me quebranté, por no tenelles ventaja de piernas humanas, quedando estriuido el cuerpo valeroso en los inojos, del grandísimo dolor debilitados. Y con denuedo de equitante Ibero, apretándolos, bien al suelo, a ellos enderecé, diziéndoles. Atreuidos medios hombres, con el denodado Anga osáys con vuestras ancas tener renzilla, que por daros muerte sin disparidad, viéndoos sin piernas de hombre, se quebrantó las suyas; y no quiso tomar otras como las vuestras, prestadas de vn caballo, por no parecer centauro<sup>3</sup> como vosotros» (Pérez, 1988: 296)

PANCAYA.- [...] dificultaron todas tres el euidente peligro de mi muerte, conuirtiéndome en piedra, luego que mis ojos viessen a Medusa. Yo entonces eché mano a mis garzos ojos [...] Y sacándomelos de la cara, se los arrojé a vn pauón, que allí estaua, y le acerté con ellos en la cola. Donde con los de Argos se le quedaron pegados para siempre resplandeciendo como entre las estrellas las dos luminarias mayores<sup>4</sup> (Pérez, 1988: 298)

Las palabras de estos tres caballeros tan peculiares nos recuerdan a las bravuconadas de Centurio en *La Celestina*, que a su vez, remiten al modelo del *miles gloriosus* o soldado fanfarrón de Plauto, ya que todos tienen en común la exposición de

<sup>3</sup> En la edición de 1994, a cargo de Felicidad González Santamera y Fernando Doménech, no aparece la palabra *centauro* sino que es sustituida por *centasno*, considerándola una creación de la autora para referirse a los centauros, en vez de tratarlos como medio hombres y medio caballos, los considera medio hombres y medios asnos.

<sup>4</sup> Nótese aquí como la autora introduce el mito de la permanencia de los ojos de Argo en un pavo real y lo pone al mismo nivel que la hazaña que está contando su “caballero”, hay una desmitificación mitológica.

unas hazañas irreales e inverosímiles para defender su honor y su posición en la escala social. En boca de Centurio vemos esto:

Si mi espada dicesse lo que hace, tiempo le faltaría para hablar. ¿Quién sino ella puebla los más cimiterios? ¿Quién haze ricos los cirujanos desta tierra? ¿Quién da contino qué hazer a los armeros? ¿Quién destroça la malla muy fina? ¿Quién haze rica de los broqueles de Barcelona? ¿Quién revana los capacetes de Calatayud sino ella? Que los caxquetes de Almazén así los corta como si fuessen hechos de melón. Veynte años ha que me da de comer. Por ella soy temido de hombres y querido de mugeres, sino de ti. Por ella le dieron Centurio por nombre a mi abuelo, y Centurio se llamó mi padre, y Centurio me llamo yo (Russell, 2001: 567)

A través de estas fabulaciones, además de parodiar hazañas y grandes gestas caballerescas, Feliciano Enríquez de Guzmán introduce también los mitos en los entreactos. Esta inclusión del mundo mitológico se realiza a través de digresiones en las propias intervenciones de los personajes, tal y como sucede en varios casos en la tragicomedia (Highet, 1978).

Otro momento en el que se ve una clara relación de los entreactos con la tragicomedia es cuando Birano y Beloribo son convertidos en mujer después de beber agua en la fuente rejuvenecedora donde pierdan la barba, este momento forma parte de la venganza de Yleda por considerarla menos bella que las princesas Belidiana y Clarinda. La escena tiene una fuente caballeresca ya que la autora, indirectamente, alude a un episodio del *Orlando furioso*. El poema de Ariosto reaparece en los entreactos, al poner la autora un verso del mismo en boca de Baco cuando los caballeros van a batirse en duelo: «O gran bontá de vauallieri antiqui!» (Pérez, 1988: 307). Al final, esta situación acaba con Pan, Vertuno y Guasaropo queriéndolas poseer al creer que son ninfas; la situación es cómica y al final acaba a palos cuando “las nuevas damas” se niegan a cumplir los deseos de los sátiros. Es una escena donde lo que empieza siendo una venganza acaba por convertirse en burla, algo muy parecido nos encontramos en los dos últimos entreactos cuando a Midas le salen las orejas de asno. En la competición poética todos ven como vencedor a Apolo menos Midas, que apoya a Pan. Apolo, enfadado porque no le valora su arte, convierte las orejas de este en unas de asno. Al principio es una forma de venganza, pero acaba siendo objeto de burlas, de bromas y de juegos de palabras por parte de todos los asistentes.

A raíz del hecho que acabamos de comentar hay otro aspecto de unión entre los entreactos y la obra en la que se integran, la metamorfosis. La metamorfosis lleva consigo el cambio físico y la conversión en otra persona distinta a la que se es. En la

tragicomedia vemos cómo los dos caballeros se transforman en damas, pero también cómo Yleda, obsesionada por su belleza, se convierte en hombre. El tema de la metamorfosis lo encontramos también en los entreactos cuando Midas se convierte en asno, Dafne en laurel y Siringa en cañas verdes, aunque en estos dos últimos casos ellas ruegan a sus padres la metamorfosis para salvarse y no es, por tanto, ningún castigo.

DAFNE.- O padre mío Peneo, si algún poder, o diuinidad alguna tienes, socorre a tu desconsolada hija, ahora estés aquí en Arabia, ahora en tu Tesalia. O vos, Ríos, si alguna virtud en vosotros ay, socorredme con vuestras aguas. O Tierra, tú me recibe allá dentro; o destruye esta mi dañosa hermosura, que tanto mal me haze (Pérez, 1988: 333)

SIRINGA.- O Padre Ladón, río famoso de Arcadia, aunque estás tan ausente, libra a Siringa tu hija deste ladrón Semicapro, que quiere robar su honra, y la tuya (Pérez, 1988: 334)

En conclusión, aunque los entremeses representen un mundo distinto al de la tragicomedia, hay aspectos que los unen. Las diferencias son mayores que las semejanzas, pero no se puede decir que los entreactos tengan vida independiente y totalmente ajena a la de la obra en la que se incluyen porque sí que hay elementos de conexión como los nombres de los personajes, situaciones parecidas, comparaciones, referencias, etc.

#### **4. El género entremesil, ¿cara opuesta de la comedia?**

Cuando hablamos de los entreactos de Feliciano Enríquez de Guzmán en realidad estamos refiriéndonos al entremés dramático. Para la Real Academia Española (RAE) un entremés es una «pieza dramática jocosa y de un solo acto, que solía representarse entre una y otra jornada de la comedia, y primitivamente alguna vez en medio de una jornada<sup>5</sup>». La crítica más tradicional ha defendido que el entremés es una forma opuesta, tanto en significado como en significante, a la comedia. Se ha creado una oposición entre comedia y entremés como dos géneros opuestos: se entiende la comedia como un género acomodaticio al sistema político y el entremés como su polo opuesto, es decir, respondón y contestatario. Pero esta oposición, como ha explicado Huerta Calvo, es «bastante simplista y no es realmente cierta» (2008: 84).

Basándonos en el *Itinerario del entremés* de Eugenio Asensio, obra clave para entender el género, podemos ver que el entremés solía ir acompañando a un auto sacramental donde en él se podía descargar el excesivo tema teológico que encontramos

---

<sup>5</sup> La jornada en el Siglo de Oro servía para designar los actos en los cuales se dividía una comedia, era habitual que ambas denominaciones se alternaran (Martínez, 1977: 54).



en el auto; estos entremeses suelen ser de sacristanes avaros, mentirosos, con una doble moral... que son sometidos a burla y, más allá de eso, podemos ver una crítica al estamento eclesiástico que se plantea en la acción principal. No obstante, el entremés puede acompañar a otro tipo de comedias como son las burlescas. Si es así no se ve con mucha claridad que el entremés sea la parte risible y jocosa de la comedia, porque comparten muchas características como personajes no honrados, juegos verbales, temas cómicos, etc. Pero sí que vemos en el entremés burlesco una parodia de obras clásicas que ya tenían un reconocimiento por parte del público.

«El entremés dramático sí que es el envés de la comedia, pero no existe una lucha entre ellos, es la cara opuesta, pero no podemos hablar de enfrentamiento porque no hay un interés para desmerecer al otro ni triunfar sobre él» (Campo, 2004: 132). En la comedia pasamos de un orden alterado a uno restaurado, en cambio en el entremés se acepta el caos del mundo y la moralidad es accesorio, cosa que no es aceptable en la comedia. En lo que respecta al público, el espectador se siente identificado con el protagonista de la comedia, con el héroe o heroína, pero en el entremés los personajes son observados desde una perspectiva de superioridad y lejanía, las desgracias que se ven en ellos son vistas de una forma risueña y jocosa y provocan la risa del espectador que no siente como iguales a los personajes. En el entremés lo jocoso lo inunda todo, un ejemplo claro de jocosidad en la obra de Feliciano lo podemos ver en la siguiente acotación, ya en el primer entreacto: «salen un Tuerto que se dize, Sabá, con una cuchillada de oreja a oreja, y una pierna sobre una media muleta» (Pérez, 1988: 292), no hay seriedad y, a diferencia de la comedia en la que impera la palabra, en el entremés lo importante es la gestualidad exagerada, el bullicio, la danza, el canto...

La obra de Feliciano Enríquez de Guzmán destaca no por los rasgos que la relacionan con el género entremesil tal como se conocía en la época, sino por los aspectos que la diferencian y la hacen una autora única y original. El adjetivo que mejor definiría los entremeses de Feliciano sería el de *jocoso* (siguiendo la definición de la RAE vemos que algo jocoso es algo gracioso, chistoso, divertido). En ningún momento perdemos la jocosidad a lo largo de los cuatro entre actos, siempre está presente, ya sea en la apariencia física, en la gestualidad, en las acciones, en la lengua... El aspecto que más nos puede llamar la atención es el elenco de personajes ridículos y deformes (ciegos, tuertos, sin piernas, con muletas, con harapos,...) pertenecientes al submundo de la miseria y de la pobreza pero que imitan los modos caballarescos

(acciones nobles, vocabulario, etc). El lenguaje es otro rasgo muy revelador en estos entremeses porque está «libre de decoro y de convención social y literaria» (Reina, 2005: 120), por lo que es uno de los protagonistas de estas piezas breves donde encontramos una «orgía de palabras, en la que los juegos lingüísticos, mezclados con cultismos, latinismos y demás invenciones conviven con el lenguaje popular de los refranes y otras vulgaridades» (Reina, 2005: 120).

Con la suma de personajes ridículos, con las ansias de imitar los modos caballerescos pero consiguiendo una vez más la degradación y la parodia por la imposibilidad de ser caballeros o damas, con el juego verbal originando neologismos y mezcla de estilos creando un discurso trasgresor, con la parodia de las fábulas mitológicas para realizar una crítica social, con la exageración del tema del amor poliándrico, etc. Feliciano Enríquez de Guzmán elabora unos entremeses con una gran originalidad y agudeza satírica que «se desplazan de la zona de la marginalidad, a la que generalmente se relega al género entremesil, hacia el centro del estudio crítico» (Reina, 2005: 120)

Lo fundamental en el género entremesil es la diversión, por eso está tan cerca del carnaval, como bien apuntan los estudios de Bajtín y Julio Baroja. En los entre actos de Feliciano encontramos acotaciones donde se ve muy bien este aspecto festivo: «Y éntrese huyendo, y levantando los brazos» (Pérez, 1988: 334), «Apolo, y Guasorapo tañendo, y cantando» (Pérez, 1988: 340), «Repiten todos, baylando, cantando, y rebusnando» (Pérez, 1988: 340), «Todos en sarao» (Pérez, 1988: 341), entre numerosos ejemplos más.

El tema del escarnio es habitual y por eso los personajes se suelen burlar de alguien por sus defectos físicos. Un ejemplo es cuando Nisa le dice al contrahecho Anga, que anda con las rodillas en una espuerta y las manos por el suelo en unos chapines:

¿Y quién es la penca rucia? Tendrá falta de chapines, y querrá que la defiendan esos en lugar de zuecos de la impiedad de las espinas. Tal te quiero crespá, y ella era tiñosa: ¿es alguna boba que siempre escoge lo peor? (Pérez, 1988: 294)

Una característica fundamental del entremés es su final a palos, en Feliciano esto no es así ya que los cuatro acaban con un tono festivo donde los personajes cantan, bailan y hacen burla de otros, con esto vemos un desvío que le da originalidad a la obra.

Pero sí hay que decir que, aunque no concluyan en una pelea, hay escenas donde sí hay violencia, pero es una violencia risible. La podemos observar en el enfrentamiento de los caballeros andrajosos cuando quieren conquistar a sus amadas: «Corren sus cañas, y quíébranlas, y sacan sus espadas, y danse sus cinco golpes, cayendo todos en el suelo. Y los padrinos los levantan» (Pérez, 1988: 303).

O cuando Midas castiga a su criado:

LICAS.- Ay, ay, que me arranca las orejas, y me las saca fuera de las sienes; que me las ha hecho tan grandes, y vistosas como las tuyas. Ay orejas más inocentes sin culpa! [...] Vos me sacastes las mías de las sienes, yo os sacaré las vuestras del calva trueno, y de las melenas con que las encubríis (Pérez, 1988: 331).

La acción gira en torno a una burla, como puede ser la que se realiza a Midas poniéndole orejas de asno, pero en realidad en todos los entreactos se busca la comicidad y la risa fácil con golpes, caídas, motes, insultos, juegos de palabras, malos entendidos, dobles sentidos...

## **5. Feliciano entremesista, desvíos genéricos**

Lo que más llama la atención a la hora de estudiar los entreactos de Feliciano Enríquez de Guzmán no es ver las relaciones con el género sino sus discrepancias. Como ya hemos comentado al principio, la sevillana no es una dramaturga al uso de la época, sino que destaca por la ruptura con las normas predominantes y por su creatividad en el tratamiento de temas y personajes.

### **5.1. Sus personajes, una muestra de originalidad**

Sus entremeses no se ajustan a las normas y características del entremés como se puede ver, por ejemplo, en sus personajes. Estos no responden a la clasificación propuesta por Huerta Calvo (2008: 80) quien, además de su función de agente o paciente con respecto a la acción, registra personajes de ámbito clerical (como el fraile o el sacristán), del ámbito familiar (mujer y vejete), de ámbito urbano (soldado, médico o estudiante) y de ámbito rural (alcalde o bobo). Los personajes que llenan las páginas de los entremeses de Feliciano no responden a ninguno de estos tipos ya que son caballeros ridículos, damas con defectos físicos, poetas, dioses y seres mitológicos.

Los personajes de los entremeses tenían que pertenecer a una jerarquía social inferior, pero Feliciano rompe con esta idea ya que entre sus escenas desfilan desde

Otro personaje u otra figura que se relaciona con esta condición activa es el estudiante capigorrón que hace objeto de burlas al bobo, el cual es, por excelencia, el personaje del entremés y representa al aldeano rural, inocente y analfabeto. Lo más parecido a un bobo que encontramos en Feliciano es el personaje del rey Midas, personaje principal de los dos últimos entre actos, ya que es el que más sufre burlas por parte de los demás. Al principio se ríen de que no pueda beber ni comer nada porque todo se convierte en oro:

VERTUNO.- En mis huertas las lechugas  
beben agua, más mi empacho

En estas intervenciones vemos que el vino es el protagonista en el tercer entreacto, estamos ante una fiesta con personajes mitológicos borrachos lo que otorga a la escena un aspecto profano y a la vez sagrado. En las acotaciones vemos objetos que pueden ser utilizados como recipiente del vino, pero la presencia de cantimploras (donde solo se puede guardar el agua) indica la corrupción de lo puro. La presencia de la comparación que hacen los personajes con el vino y el agua nos presenta un vino aguado que «simboliza la degradación de los personajes y sus perversiones. El agua es

un elemento puro, pero a la vez sirve para adulterar el vino, y por tanto convertirse en un medio contaminante» (Reina, 2005: 136). Más allá de esta idea del agua, Reina Ruiz encuentra en las seguidillas, que las Gracias cantan en la segunda parte de *Los jardines y campos sabeos*, una ambivalencia del agua como elemento puro. La canción muestra cómo el agua tiene una capacidad de contaminar y manchar: «Por ti, o claro río, se entró un arroyo, / que ahogó mis glorias y te enturbió todo» (Pérez, 1988: 244) y señala las evocaciones que el verbo *entrar* y *enturbiar* tienen con el acto de penetración y a la asociación del agua con el semen.

Más adelante, en el entreacto cuarto, Midas sigue siendo objeto de burlas tras la conversión en asno al poseer unas orejas como las del animal:

LICAS.- Noso Rey amor, o asno, o como quisiere... (Pérez, 1988: 334)

CUPIDO.-Mas vn consuelo te puedo dar, que ya que eres asno, al fin eres asno mostrenco sin dueño, y te puedes andar perdido por las viñas, y sembrados agenos; por ventura algún guarda, o viñadero te cortará las orejas por asno ladrón, y te restituirá en tu primera forma (C. Pérez, 1988: 338)

En relación con los protagonistas encontramos en el género del entremés a los personajes secundarios o de apoyo, suelen ser anónimos y no tienen importancia por sí mismos, sino porque dan pie a los diálogos de los demás, sin embargo, este tipo no aparece en los entreactos que nos interesan. Los que sí que encontramos son los criados. Estos acompañan a otros personajes, caracterizan a sus señores, son importantes cuando hay un engaño de identidad y provocan la situación grotesca cuando se ponen fuera del alcance de la ira de su amo. Estas características del criado las vemos identificadas en el personaje de Licas (tercer y cuarto entreacto) ya que siempre aparece con Midas, es cómplice pero a la vez delator del secreto de su amo, provoca la risa cuando Midas le estira de las orejas y luego se relaciona con los demás para reírse de su amo. La aparición de Licas es uno de los aspectos más burlescos de estos dos últimos entremeses, donde subyace una crítica y una defensa de la igualdad al recibir Midas orejas de asno y su criado el rabo «porque colease detrás de él y estuviese entre los dos un asno repartido» (Pérez, 1988: 332). Encontramos también una inversión de papeles cuando el sirviente no respeta la jerarquía social esperada y hace objeto de mofa a su señor, convirtiéndose así en un «desvergonzado hombre de placer o truhán de corte» (Reina, 2005: 140). También, el hecho de que Licas sea el único depositario del secreto de su amo hace que tenga un poder sobre él, como bien dice el refrán, «A quien dices tu

secreto, das tu libertad y estás sujeto» (Reina, 2005: 142), le está otorgando un poder que puede cambiar las relaciones sociales al haber una inversión de papeles. El rey ya no tiene el gran poder absoluto sobre sus vasallos que están ascendiendo en la escala social. El lenguaje que utiliza Licas para referirse a su amo, además de pertenecer al mundo inferior por su vulgaridad, no sería el acertado ya que se dirige a él como «*Rey Asno*».

Personajes habituales en el entremés como el escribano, el boticario, el aguacil... no aparecen en Feliciano Enríquez de Guzmán.

Otra particularidad de los personajes de Feliciano con respecto al entremés convencional tiene relación con los nombres; en lugar de utilizar nombres populares estrechamente relacionados con el refranero (Manolo, Antonio...), nombres que hagan referencia a su trabajo (el Boticario, el Sacristán, el Soldado...) o nombres tipo que se establecen sobre un rasgo relevante (el Cojo, el Bajo, el Feo...), los nombres con los que bautiza Feliciano a sus personajes no tienen nada que ver con esta tradición entremesil, ya que, como ya se ha comentado, son nombres de ciudades como Sabá, lugar donde se realiza la acción de la tragicomedia; Nisa, topónimo referido al monte donde fue criado Baco, y otros de origen mitológico como Baco, Apolo, Pan, Dafne... y el nombre de las Tres Gracias (mohosas) Aglaya, Talía y Eufrosina, que corresponde exactamente al nombre de las tres Gracias clásicas.

Vemos cómo nuestra autora sevillana se desvía de las concepciones del personaje entremesil creando personajes muy originales que se alejan de lo esperado. Son personajes formados a lo ridículo, con taras físicas, deformes, pobres... pero que quieren acercarse al mundo noble de la tragicomedia en la cual están integrados (Reina, 2005). Los caballeros andrajosos quieren imitar los modos caballerescos para conquistar a sus amadas mediante poemas, torneos... y las damas deformes aspiran a ser como las damas nobles pero su mentalidad y lenguaje las aleja de ellas. Son mujeres con carácter e independencia que dan un vuelco al tema de la poligamia, muy conocido en la época y considerado un delito perseguido por los tribunales de la justicia civil y eclesiástica.

En las *Partidas* se condenaba a los bigamos a cinco años de exilio o a la confiscación de sus bienes. En 1532, Carlos I condenó a los bigamos a perder la mitad de sus bienes; en 1548 se aumentó la pena a cinco años en galeras, y con Felipe II los bigamos cumplían diez años en galeras además de sufrir el castigo público (Reina, 2005: 129)

La autora ofrece una exageración de este tema tan común socialmente ya que eran muchas las mujeres que, creyendo que su marido había muerto en una batalla, se casaban con otro hombre. El problema surge con el regreso de su primer marido, quedando así casada con dos hombres a la vez. Feliciano no solo plantea la bigamia sino la poliandria, transgrediendo las leyes canónicas y patriarcales y permitiendo a sus Gracias mohosas tener matrimonios múltiples. Sin embargo, se plantea desde una óptica burlesca que provoca la risa en lugar de rechazo y la censura eclesiástica<sup>6</sup>.

En los dos últimos entreactos nos ofrece una parodia de los mitos clásicos que los espectadores ya conocían. Sus personajes remiten a ninfas y dioses y sus actos tienen que ver con la historia mitificada, pero sufriendo una degradación risible como luego veremos.

## **5.2. Lugares y desenlaces ajenos al género**

En lo que respecta a los lugares, vemos que tampoco son los convencionales y habituales del género entremesil ya que no nos encontramos en la aldea, en la corte ni en las ventas. Realmente no sabemos muy bien dónde se desarrolla la acción de los entreactos porque no hay referencias explícitas; podemos situarlos en la calle porque el propio Baco sale a la puerta de su casa para mandar callar a los caballeros que hacen ruido al discutir. Al no especificar el espacio, se puede pensar que es en los campos sabeos, al igual que el espacio de la tragicomedia; avalaría esta hipótesis la aparición del personaje Sabá, que sería un guiño a esa relación entre los entreactos y la tragicomedia.

También se puede destacar, dentro de la acción, el desenlace. Los entremeses de Lope de Rueda acababan a palos, luego en el siglo XVII era más habitual encontrar bailes en los finales, de ahí que con Quiñones de Benavente el entremés cantado o baile entremesado alcanzara su culmen. En Feliciano los finales también suelen ser cantados o en forma de sarao con más de un personaje en escena, lo que los hace únicos es que, a diferencia de los entremeses convencionales donde el final es rápido y arbitrario y anula cualquier moraleja, los de esta dramaturgia poseen una reflexión introducida por algún personaje. El ejemplo más claro lo encontramos en el cuarto entreacto en boca de

---

<sup>6</sup> «Debe tenerse en cuenta que Feliciano Enríquez de Guzmán dedica la primera parte de la Tragicomedia a sus hermanas monjas en el convento de Santa Inés de Sevilla» (Reina, 2005: 130)

Tímolo cuando, haciendo burla de Midas y de su condición de asno, deja entrever una lección para los lectores:

De los buenos asnos es, no ser brauos, ferozes, y arrogantes sino simples, benignos, y humildes, no ariscos, y vengatiuos, sino reportados sufridos, templados y muy pacientes. Trabajos, Rey Midas, hacen a los hombres filósofos (Pérez, 1988: 338)

Como señala Abraham Madroñal (2011: 78), los personajes y las acciones pueden ser entremesiles (aunque con todas las diferencias que hemos nombrado antes), pero Feliciano Enríquez de Guzmán se aparta de esos rasgos, primero porque están compuestos en prosa en vez de en verso, como se estaba imponiendo en la época y, además, incluye a personajes que ya participaban en la acción de la tragedia principal. También intercala largos parlamentos y escaso movimiento escénico.

## **6. Feliciano Enríquez de Guzmán, una inventora del lenguaje**

Uno de los aspectos más destacables que encontramos a la hora de enfrentarnos a los entremeses de Feliciano es su particular lenguaje, que apenas ha sido estudiado por la crítica que hasta ahora se ha acercado a los textos.

La autora es capaz de emplear un vocabulario exquisito y elevado como «trifauce» (Pérez, 1988: 295), «litispendencia» (Pérez, 1988: 295), «azumbres» (Pérez, 1988: 298), «codicilos» (Pérez, 1988: 305) y un largo etcétera que para un lector no especializado resultaría complicado entender; unido a un lenguaje muy popular teñido de vacilaciones lingüísticas, como el caso de «invidiosos» (Pérez, 1988: 294), «rompidas» (Pérez, 1988: 296), «invidia» (Pérez, 1988: 300)... Con esta mezcla vemos que Feliciano posee una gran habilidad en el manejo del lenguaje y sabe jugar con él para crear una obra rica en matices y expresiones.

Con los entre actos podemos crear un corpus de palabras, expresiones y refranes nacidos de la mente de la escritora. Para ello Feliciano utiliza los mecanismos propios de formación de palabras como la derivación, la sufijación, la prefijación, la composición, el acortamiento, la abreviatura, la acronimia y los neologismos. Y vemos cómo destaca por su capacidad inventiva lingüística, por su habilidad para crear neologismos y expresiones nuevas.



## 6.1. Neologismos

Las palabras que más llaman la atención son los neologismos, es decir, las palabras nuevas que ella inventa para referirse a un personaje o a para explicar una idea. Mediante ellas vemos el ingenio de un autor y su poder de invención. Parece que el léxico español se le queda corto para expresar todos los matices que quiere darle a sus intervenciones y por eso inventa nuevos vocablos a través de diferentes métodos de creación de palabras.

### 6.1.1. Creación por derivación

En este apartado podemos clasificar las palabras que se han formado bajo una raíz conocida por todos, pero a la cual se le ha añadido un sufijo diferente para lograr una palabra inédita dotada de nuevas características. Ejemplos que encontramos son «*hazañuela*» creada a través del sustantivo *hazaña* y el sufijo *-uela*: «*una hazañuela sola destos brazos contar quiero*» (Pérez, 1988: 296); «*amarteladores*» que se crea a raíz de la palabra *amartelado* donde Feliciano añade el sufijo para otorgarle un rasgo de persona: «*eché mano a mis garzos ojos amarteladores de todas tres*» (Pérez, 1988: 297); Orfeo y Anfión, en el primer entremés, utilizan «*muchachaza*», «*muchachota*» y «*muchachona*» (Pérez, 1988: 298) para referirse a las tres Gracias Mohosas ya que estos sufijos tienen un significado de grandeza, gordura... Ignacio Arellano (2003: 149), en sus estudios sobre la lengua de Quevedo, considera que los aumentativos siempre aparecen con una intencionalidad caricaturesca o despectiva, destacando la forma en *-azo* como la más insultante de todas.

Al igual que hay este tipo de sufijos encontramos la cara opuesta con sufijos que expresan afecto o pequeñez, es el caso de «*tus hermanicas Talíyca*, y *Eufrosínica*» (Pérez, 1988: 299), «*levadicas*» (Pérez, 1988: 304), «*bobillos y bobillas*» (Pérez, 1988: 307), «*donzellicas*» (Pérez, 1988: 322), «*jumentillo*» (Pérez, 1988: 329), «*Siringueta*» (Pérez, 1988: 336), «*mentireta*» (Pérez, 1988: 293) «*Danetilla y Siringuilla*» (Pérez, 1988: 336), «*viñete*» (Pérez, 1988: 324), etc. Los diminutivos no solo pueden tener este matiz afectivo, sino que son las formas más abundantes a la hora de hacer burla ya que introducen la ironía, la desmitificación y el insulto. Se pueden utilizar con carácter despectivo para quitar importancia a un hecho o a un mito y para hacer juicios de valor sobre un personaje.

El superlativo también es un método importante a la hora de dotar de carga burlesca a un vocablo, destaca sobre todo el acabado en *-ísimo*, que ya lo encontramos en la poesía satírica burlesca de Quevedo:

Hay en Quevedo bastantes ejemplos de valor cómico obvio [...]. Es evidente su manipulación burlesca cuando afecta a un vocablo de categoría sintáctica que excluye tal derivación, o resulta un neologismo: *naricísimo*, *maridísimo*, *diablísimo* (Arellano, 2003: 180)

Con el superlativo se crea un ambiente de extravagancia e intensidad que propicia la burla, como se ve en el «dificultosísimo» (Pérez, 1988: 304).

En algunas ocasiones se crean palabras por imitación de otras, como es el caso de «Silencio, hijas, que vienen ya los torneantes, luchantes y poetizantes» (Pérez, 1988: 302), donde *luchantes* y *poetizantes* adoptan el sufijo *-antes* por asimilación de la palabra *torneantes*.

No solo se crean sustantivos a partir de otros sustantivos, sino que pasa lo mismo con los verbos. Un ejemplo lo encontramos en «Vengan acá, sores poetas, con toda su poetería» (Pérez, 1988: 299), donde el sufijo verbal *-ía* se añade a *poetas* para crear una acción con matiz peyorativo. En esta cita también podemos marcar la expresión popular *sores* en lugar de *señores* como otro rasgo de acercamiento por parte de la autora al mundo rural y al lenguaje popular. Un ejemplo más de verbo inventado es «flautar» (Pérez, 1988: 336), para referirse a la acción de tocar la flauta, donde al sustantivo *flauta* se le añade la desinencia *-ar* formando un verbo de la primera conjugación.

No obstante, como indica Varela (2005: 28), el procedimiento de la derivación no tiene que ser necesariamente añadiendo un afijo, ya que puede basarse en cualquier otro medio no afijal. Uno de estos casos es aquel que aplica un proceso de sustracción a la base de la derivación y obtenemos una formación regresiva. Varela, para ejemplificar este procedimiento, aporta el ejemplo de «retén, sostén o desliz, derivados mediante la eliminación de todos los morfemas flexivos del verbo respectivo incluida la vocal temática» (Varela, 2005: 31). También podemos encontrar las formaciones temáticas, «llamadas así porque se forman sobre el tema verbal puro, esto es, sobre la raíz más la vocal temática, como los nombres (la) marcha del verbo marchar» (Varela, 2005: 31).

Como hemos podido ver en los ejemplos anteriores, los mecanismos más usados por Feliciano a la hora de crear nuevas palabras son la sufijación y la prefijación, porque

son «los procedimientos de formación de palabras más productivos, generales y variados de nuestra lengua» (Varela, 2005: 41). Lo que hace especial a los entremeses de Feliciano es cómo utiliza estos procedimientos normales y habituales del español ya que lo hace de una forma única para crear un lenguaje propio.

### 6.1.2. Creación por composición

El proceso de formación de palabras conocido como composición trata de la unión de «dos o más lexemas para formar una nueva palabra con un sentido único y constante» (Varela, 2005: 73).

Un ejemplo de composición es «plusquamciviles» (Pérez, 1988: 305), que se compone de *plus* + *cuam* + *civiles* y lo utiliza para describir a personas que son más que civiles, tiene un matiz superlativo, igual que el pretérito pluscuamperfecto se refiere a más pasado que el pasado. Este compuesto está formado por la combinación de voces cultas de origen grecolatino, pero también se pueden dar casos de un compuesto formado por palabras de la misma lengua.

Otro caso en el que observamos este proceso es en «maridos sexgémios» (Pérez, 1988: 304), donde *sexgémios* se compone de *sex*, que se refiere a *seis*, + *gémios* que quiere decir dobles, repetidos. Por lo que la cita se refiere a seis maridos iguales, seis maridos a la vez. Lo mismo podemos ver en «tergémios matrimonios» (Pérez, 1988: 298), compuesto para referirse a tres veces repetido, tres matrimonios iguales.

En la siguiente intervención de Licas: «Mire, el tiempo es vn grande honramalos y deshonrabuenos. Como deshonró mi buena cola, honrará sus malas orejas» (Pérez, 1988: 338), crea dos neologismos para describir el tiempo. Con ellos quiere decir que el tiempo es injusto y al final favorece a los malos y daña a los buenos.

En lo referido a Midas, hay varias palabras inventadas en relación al nombre o a su metamorfosis; es el caso de «Midasno» (Pérez, 1988: 339), que es el nombre que utiliza Licas para referirse a su amo Midas cuando se ha convertido en asno. Feliciano ha unido Midas + asno para crear este nombre propio y a la vez otorgarle un matiz de burla. También encontramos el caso de «durasno» (Pérez, 1988: 332) que es el adjetivo creado por la autora para decir que es un asno duro, necio, tonto...

### 6.1.3. Creaciones por relación

Son aquellas palabras que se crean por asimilación de otras ya conocidas. Las más abundantes son las relacionadas con los personajes principales, como lo son las tres Gracias Mohosas, Baco Poltrón, Midas... Este tipo de creaciones léxicas son muy habituales en las obras literarias y «cobran sentido sobre la base de su similitud formal con otras palabras generales de la lengua» (Varela, 2005: 11). Es decir, el lector construye el significado de la palabra nueva por asociación con una palabra que ya conoce y que posee las mismas marcas formales.

«Sentencia Bacuna y Poltrona» (Pérez, 1988: 300) son los adjetivos creados por la autora para referirse a una sentencia de Baco Poltrón; «poetas tan Bacunos» (Pérez, 1988: 305) para describirlos en relación a Baco ya que crean versos para él pero a la par de esto vemos un juego de palabras homófonas porque *Bacuno* viene de *Baco* pero *vacuno* proviene de *vaca* por lo que podemos ver una animalización de estos personajes; «Padre Baco apoltronado» (Pérez, 1988: 308) en lugar de Baco Poltrón crea un adjetivo y «Cupido poltronazo» (Pérez, 1988: 319), porque Cupido trabaja para él y es su amigo. Todo lo que tiene relación con el personaje de Baco posee algún adjetivo que lo relacione con él y lo describa. Además no hay que olvidar que es el padre de las tres gracias y el que más poder tiene entre los demás, por eso no es de extrañar que algunos personajes se dirijan a él como «Poltronazo» (Pérez, 1988: 323), «Poltroníssimo» (Pérez, 1988: 323)...

Otros términos como «desmohecer» (Pérez, 1988: 301), «mohinas» (Pérez, 1988: 305), «mohindad» (Pérez, 1988: 305)...., pertenecen al mismo campo semántico y son creados alrededor de las tres Gracias o, mejor dicho, creados a partir del adjetivo que mejor las define: mohosas.

Algunos personajes como Guasorapo y Apolo también inventan verbos relacionados con su nombre; es el caso de «Huyd donzellicas bellas / antes que os guasoropeen, os apolillen y empañen» (Pérez, 1988: 323). Y con Anga también se realizan palabras cuando Sabá le recrimina que fabula historias para hacer creer que es un caballero honrado: «Bien cargado y sobrecargado está el señor Anga, que es maravilloso sujeto para llevar las angarias y superangarias» (Pérez, 1988: 295). Hay que entender *angarias* como acciones que realiza Anga, ya que es un juego que crea la autora en el que la palabra pierde el significado verdadero (antigua servidumbre o

prestación personal) y aparece como resultado de una relación con el nombre del personaje. Y *superangarias*, con ese prefijo de valor aumentativo, como acciones más elevadas, y por tanto, más inventadas.

#### 6.1.4. Creaciones por relación fonética, juego con los sonidos

En lo relacionado con la lengua de los entremeses de Feliciano Enríquez de Guzmán, no solo encontramos palabras creadas por la autora, sobre todo mediante la sufijación y la composición, sino también elecciones de palabras que aunque no posean relación semántica entre ellas sí que lo tienen sus sonidos. Le apasiona las relaciones fonéticas y por eso emplea palabras que, al pronunciarlas, suenen semejante, para crear una rima y una repetición de sonidos que otorgan a sus intervenciones una originalidad única.

Esto lo vemos muy bien cuando Pancaya, al discutir con Nisa por el amor de Aglaya en el entremés primero, dice «¡Suéltame traydor la gamba<sup>7</sup>; no me saques alguna camba, con que me la dexes zamba!» (Pérez, 1988: 294). Aquí las palabras elegidas, *camba* y *zamba*, se emplean, simplemente, por asociación fonética con *gamba* ya que no tienen un sentido semántico comparable ni pueden tener uno global. A continuación le replica con «Suéltame traydor, que tú eres el falsario, y plaguario, y boticario, y sagitario, y acuario» (Pérez, 1988: 294), donde vemos una serie de palabras que acaban igual pero no tienen sentido en la frase, sino que están elegidas únicamente por la relación fonética y el juego de sonidos. Empieza insultándole con *falsario* y *plaguario* pero acaba diciendo *sagitario* y *acuario* por asimilación de sonidos, por el sufijo *-ario*.

Como podemos comprobar los neologismos son una parte importante en la obra, podemos encontrarlos a través de los diferentes mecanismos de formación de palabras pero todos tienen una finalidad que es crear comicidad. Como ya dirá Luzán en el siglo siguiente: «También agracia mucho al estilo jocoso la invención de nuevos vocablos» (Luzán, *La poética*, XX).

---

<sup>7</sup> Es una voz italiana, significa «pierna». La podemos interpretar como un coloquialismo vulgar porque puede sustituir a «pata», y así vemos nuevamente la degradación y la jocosidad que sufren los personajes.

## 6.2. La expresión latina

Ya hemos comentado que una de las características del léxico de estos entremeses es la unión de lo popular con lo culto incluso en el mismo parlamento de un personaje. Llama la atención cómo hay numerosos refranes y frases hechas, que vamos a ver a continuación, al lado de expresiones latinas como «*in solidum*»<sup>8</sup> (Pérez, 1988: 304). Esto se puede explicar porque las expresiones latinas eran muy conocidas en el género entremesil, sobre todo en boca de los sacristanes y, aunque Feliciano componga unos entremeses muy personales, también encontramos rasgos propios del género. Estas expresiones son usadas como elemento burlesco, igual que en los sonetos de Quevedo, y «constituyen un peculiar modo de intertextualidad léxica lindante en muchas ocasiones con las parodias y modificaciones de fórmulas fijas que se estudian en otros lugares de trabajo» (Arellano, 2003: 183). Estas expresiones latinas son también denominadas «latinajos» porque suelen componerse de un latín malo y defectuoso, usadas para romper el código lingüístico dotándolo de parodia y jocosidad y así alejarlo de su significado originario.

## 6.3. Juegos de palabras

Al analizar las palabras creadas por Feliciano Enríquez de Guzmán, podemos ver que paralelamente al juego morfológico también hay uno semántico, ya que la autora con los significados puede desmitificar, hacer burla, crear una situación de incomprensión grotesca, etc.

Centrándonos en los ejemplos anteriores, y no quedándonos solo en la construcción de la palabra, podemos hacer un análisis del significado y de la relación burlesca en el plano semántico.

El personaje de Guasorapo no está registrado en la mitología como algunos de los personajes nombrados anteriormente (Aglaya, Eufrosina, Talía, Baco, Dafne, Apolo, etc), por lo que vemos que es una invención de Feliciano y el nombre nos puede recordar a *gusarapo*. Este sustantivo en el DRAE aparece como femenino y significa «animalejo, de forma de gusano, que se cría en un líquido». Con ello se quiere conseguir una degradación del personaje acercándolo al mundo animal y escatológico;

---

<sup>8</sup> Según la RAE: «Por entero, por el todo; más para expresar la facultad u obligación que, siendo común a dos o más personas, puede ejercerse o debe cumplirse por entero por cada una de ellas».

con esto cobra más sentido la escena de la huida de las ninfas ya que lo pueden ver como un insecto.

Feliciana Enríquez juega con los antropónimos y las formas verbales entre Apolo y apolillar, por eso al encontrarnos con «apolillen» (Pérez, 1988: 232) y, haciendo un comentario del significado, podemos relacionarlo con la palabra *polilla*. La relación fonética que hay entre *Apolo* y *apolillar* es bastante cercana por lo que Feliciana, haciendo un juego de ingenio, quiere degradar a su personaje. Como pasaba en el caso de Guasorapo, Apolo es rebajado a un insecto como es la polilla.

Otro juego de palabras lo podemos encontrar en la confusión de significados que tienen Baco y Aglaya sobre el vocablo *torneador*. Aquí vemos como Feliciana maneja las dos acepciones de la palabra: una que se refiere a la persona que tornea y la otra que es la persona que trabaja haciendo obras en el torno. Baco se refiere a la primera acepción cuando dice:

AGLAYA.- ¿Saben ya nuestros seis pretensores que primero han de tornear, y luego luchar, y vltimamente justar poéticamente?

BACO.- Sí hijas mías, ya saben que tú Aglaica, quieres casar con el mejor tornero, y tú Eufrosinica con el mejor atleta, y tú Talica, con el más terso Poeta (Pérez, 1988: 301)

A lo que Aglaya responde «¿Yo tornero, padre? No sino torneador que torne» (Pérez, 1988: 301) porque se refiere a la segunda acepción del término y no quiere a alguien que trabaje en el torno sino que haga torneos. Y aquí Baco introduce una broma grotesca relacionada con el oficio de los torneros y la condición de su hija que, recordemos, solo tiene una única pierna:

BACO.- Todos, hija, tornean. Y no era malo vn tornero, que te hiziera, y torneara vna pierna de haya, que se supliera essa muleta, y hiziera otras dos para tus hermanas (Pérez, 1988: 302)

Otro juego similar donde una palabra provoca la confusión semántica y propicia una situación grotesca es con el adjetivo *común*. Sabá, al final del primer entreacto, para hacer referencia a Baco dice: «ha hablado nuestro suegro común categóricamente», (Pérez, 1988: 300) a lo que Baco responde irritado:

Qué se entiende suegro común? Yo soy hombre común? Mirad como habláis, hijo, Sabá, tuerto de vn ojo, si no queréys quedarlo de ambos. De essa manera habla quien quiere ser mi ayer no y oy sí? Braua denominación del nombre de yerno (Pérez, 1988: 300).

Porque en vez de entender *común* como «dicho de una cosa que, no siendo privativamente de nadie, pertenece o se extiende a varios» (RAE) se cree que Sabá se lo dice por «ordinario, vulgar, frecuente y muy sabido» (RAE) o «bajo, de inferior clase y despreciable» (RAE). Feliciano juega muy bien con las acepciones de las palabras para crear un clima de confusión y comicidad y reírse de sus personajes a la vez que crea una situación ridícula.

Otro momento similar donde podemos ver una situación risible propiciada por un juego de palabras, la tenemos al principio del segundo entreacto, pero motivado por la etimología popular<sup>9</sup>:

EUROSINA.- Yo Atleta, padre? No quiero sino vn buen luchador [...]

BACO.- Calla boba, que a los luchadores llaman Atletas, porque van a la lucha aleando con las alas de los brazos estendidas como los gallos (Pérez, 1988: 302)

Baco se inventa la procedencia de la palabra *atleta* para justificar su nombre. Aquí podemos hacer una doble lectura, por un lado Feliciano quiere reírse de sus personajes otorgándoles la apariencia de sabiduría pero en realidad lo que demuestra es la falta de ella. Y por otro lado podemos ver una crítica a los atletas, a los cuales llama *gallos* por analogía con *gallina* y sus connotaciones negativas. Podemos pensar que los atletas son unos cobardes, lo que sería un aspecto característico de los «caballeros» de los entremeses.

#### 6.4. Uso de frases hechas y refranes<sup>10</sup>

Como ya hemos mencionado antes, Feliciano Enríquez de Guzmán en sus entremeses es capaz de unir el vocabulario más selecto con el más coloquial, este último es el que nos da más posibilidades de análisis. Destaca el uso de refranes o frases hechas que, en algunos casos, personaliza y le da su toque jocoso, sobre todo en los dos primeros entremeses. El refrán, según Louis Combet (1971: 58) es una «frase independiente anónima y notoria que bajo una forma elíptica directa o preferentemente figurada, expresa poéticamente una enseñanza o una advertencia de orden moral o

---

<sup>9</sup> Se entiende por etimología popular el método de explicar los orígenes de las palabras pero basándose en creencias y tradiciones populares, intentando buscar relaciones de significado por similitudes con otras voces parecidas (Lázaro Carreter, Fernando, *Diccionario de términos filológicos*. Madrid, Gredos, 1953).

<sup>10</sup> Para este apartado hemos consultado el *Vocabulario de refranes y frases proverbiales* de Gonzalo Correas.



práctico» por lo que es el método más cercano al pueblo y el más rápido para que se entienda la lección que quiere transmitir la autora. Feliciano tampoco quiere crear unos personajes que sean ejemplos de moralidad y sabiduría por eso rehace refranes conocidos para darles originalidad y jocosidad, esto último muy cercano a la configuración de sus personajes.

Podemos hacer un corpus de refranes y frases hechas que aparecen, sobre todo, en los dos primeros entre actos y vemos:

«De corsario a corsario no se llevan sino los barriles» (Pérez, 1988: 294) para decir que entre iguales hay que ayudarse y no hacer nada que pueda perjudicar al otro.

«Quien a su mujer no honra, a sí mismo deshonra» (Pérez, 1988: 294) dice Sabá cuando defiende a Aglaya.

«De luengas vías, luengas mentiras» (Pérez, 1988: 294) son las palabras de Pancaya cuando no se cree nada de las historias de los demás caballeros, diciendo que cuánto más magníficas son más mentiras hay detrás.

A continuación de esta intervención, Anga dice uno de los refranes más reconocidos por todos los lectores: «Señor Nisa, crea que no es la ninfa para él, como no es la miel para la boca del asno» (Pérez, 1988: 295) con el que da a entender que Aglaya es demasiado buena para un hombre como él.

«Como gato escaldado» (Pérez, 1988: 295). Huir como gato escaldado es una expresión popular que quiere decir que se fue corriendo y asustado.

Anga, para mandar callar a sus compañeros pero a la vez adversarios, utiliza un refrán como «Silencio, que en boca cerrada no entra mosca» (Pérez, 1988: 296) para después añadir que no hay que hacer caso a todo lo que dicen los demás porque están exagerando sus hazañas para parecer caballeros, «No es todo vero lo que dice el pandero» (Pérez, 1988: 296). Feliciano, al realizar este enunciado ha podido trabajar sobre el refrán «No es oro todo lo que reluce», que es más conocido en el mundo popular cuando se quiere dar a entender que no todo es bueno aunque lo parezca, por lo que no todo que cuentan los caballeros tiene que ser verdad por muy heroico que parezca. Siguiendo con el mismo tema añade «gato maullador, nunca buen cazador» (Pérez, 1988: 297) para decir que los que mucho alardean de sus acciones son los que menos hacen. Este refrán sería equivalente a «perro ladrador, poco mordedor».

Cuando los caballeros van contando sus hazañas uno detrás de otro, Pancaya sentencia con «¿An oydo decir, que donde vna cabra va, allí quieren yr todas?» (Pérez, 1988: 297). Porque uno ha empezado y todos los demás le han seguido para retarse a ver cuál de ellos es el más valiente.

Tras la llegada de Orfeo y Anfión, que quieren conquistar también a Aglaya, Anga le dice a los caballeros con los que ya lleva discutiendo durante un tiempo: «¿No han oydo decir, que por mucho madrugar no amanece más ayna? ¿Y que más vale a quien Dios ayuda, que a quien mucho madruga?» (Pérez, 1988: 298). Este refrán quiere decir que aunque lleguen primero no quiere decir que vayan a conseguir el amor de Aglaya, ya que en la vida no todo es llegar antes sino tener ayuda para lograrlo. Este refrán recuerda a «a quién madruga, Dios le ayuda».

A estos refranes, Orfeo responde con «Miren, que el mismo Rey va hasta do puede y no hasta do quiere» (Pérez, 1988: 299) para provocarles diciendo que aunque quieran conseguir el amor de Aglaya no lo conseguirán porque no tienen las características adecuadas. Y seguidamente añade «no tengamos barajas nuevas sobre quantas viejas» (Pérez, 1988: 299), que es una frase para decir coloquialmente que no hay que seguir pensando en cosas pasadas que no tienen solución sino que hay que proponer nuevas “cuentas”.

Cuando aparece el personaje de Baco en este primer entremés, después de estar hablando con los caballeros y proponerles el torneo, añade: «Y dizen dos prouerbios; el buen día métele en tu casa: y quando te dieren la vaquilla, acude con la soguilla» (Pérez, 1988: 300). El primero de ellos anima a no dejar pasar las cosas buenas, sino aprovecharlas. Y el segundo quiere decir que cuando se da algo esperado hay que ir a cogerlo, no se puede perder la oportunidad.

Ya en el segundo entreacto podemos encontrar en la intervención de Talía, una de las tres gracias, lo siguiente: «Yo, padre mío, más quiero asno, que me lleue, que caualllo que me derrueque<sup>11</sup>» (Pérez, 1988: 302) que expresa el deseo de encontrar un marido bueno aunque sea bajo, feo, sin grandes hazañas... que un apuesto caballo que la

---

<sup>11</sup> Realmente la expresión sería «más quiero asno, que me lleue, que caualllo que me derroque» pero la autora crea *derrueque* para que la terminación rime más con *lleue*. Es una solución estilística.

haga sufrir. A raíz de este ejemplo, se puede ver una degradación del personaje mediante un proceso de animalización que se realiza con el lenguaje.

Después del torneo que realizan los caballeros, Baco exclama:

O qué vistosos an entrado los vnos, y los otros! No ay más que dessear en todo el mundo. Dichosas hijas mías vosotras, que nacisteis para tan singulares empleos. O que verdadero refrán! Quando nace la escoba, nace el asno que la roa (Pérez, 1988: 302)

Es otro ejemplo de animalización, acerca a los personajes al mundo animal para hacerlos más grotescos y, desde ahí, poder criticar mejor sus actos y sus acciones; es decir, Feliciano a través de los refranes somete a los personajes a un proceso de degradación para conseguir una comicidad más característica. Esta intervención no está exenta de comicidad porque las palabras de exaltación de Baco Poltrón no se corresponden con lo que nos cuenta la acotación inicial: «Corren sus cañas, y quíébranlas, y sacan sus espadas, y danse sus cinco golpes, cayendo todos en el suelo» (Pérez, 1988: 303). Y después deja a Aglaya elegir al ganador, pero añade «a quien duele la muela, ese se la saque» (Pérez, 1988: 303), que significa que el que más ha sufrido, el que más haya luchado, ese merece ser premiado. A esto ella responde con otro refrán: «Padre mío, dize otro refrán, que a quien dieron a escoger, dieron que entender» (Pérez, 1988: 303) porque no quiere escoger ella, ya que no sabe por quién decidirse, y prefiere leer entre líneas y hacer lo que él haría, ya que la idea de escoger ha sido de su padre. Baco le dice: «Dezid vuestro parecer, hija mía, que más vale vergüenza en cara, que manzilla en corazón» (Pérez, 1988: 303) porque le deja elegir a ella, que no le dé vergüenza hacerlo y elija con el corazón para que no se lo dañen.

Luego encontramos una conversación de las tres hermanas porque Aglaya quiere casarse con todos y Talía, al ver que se va a quedar sola, también desea estar con ellos. Aglaya le recuerda que ella dijo que no aceptaría como esposo a un torneante y Talía se defiende con un refrán: «¿No auéys vos oydo dezir, que boca que dixo de no, dize, de sí?» (Pérez, 1988: 303).

En los dos entreactos siguientes no encontramos tantos refranes como en los anteriores pero sí que hay frases hechas del tipo «Bien sabes que al buen callar llaman santo» (Pérez, 1988: 331), dicha por Midas cuando se arrepiente de haberle pedido a Baco el don de convertir todo en oro, que sería equiparable al refrán que encontrábamos en el primer entreacto «en boca cerrada no entra mosca» (Pérez, 1988: 296). Retomando el

refrán «Bien sabes que al buen callar llaman santo» hay que destacar que proviene de la expresión «Al buen callar llaman sabio», entendiendo que estar callado es la actitud idónea de personas sabias, prudentes, cautas, modestas... Pero va más allá ya que Feliciano, gran amante de los libros de caballerías, nos transporta también a las páginas de *Don Quijote*, donde Sancho en la segunda parte, capítulo XLIII, dice «pero no lo diré, porque al buen callar llaman Sancho; al bueno, bueno, Sancho Martínez». Cervantes también hizo un uso burlesco de la expresión porque cambia *santo* por *Sancho* y, además del juego fonético, crea comicidad ya que Sancho no se caracterizaba por su sabiduría ni prudencia. Esto hay que tenerlo en cuenta porque Feliciano conoce el *Quijote* e incluso lo cita en sus paratextos, alabando su trabajo innovador: «buen cauallero andante D. Quixote de la Mancha, cuyo Rozinante se atreuió a morder a nuestro cauallito Pegaso» (Pérez, 1988: 260). La autora pone refranes en boca de sus personajes como Cervantes los ponía en boca de Sancho, utiliza a sus personajes para dar lecciones morales pero desde una perspectiva popular.

Cuando Midas agrade a Licas en el tercer entreacto, este declama: «*No es nuevo pagar justos por pecadores*» y «me lo pagaréys en la misma moneda» (Pérez, 1988: 331). Estas frases hechas son de origen popular y están muy extendidas actualmente, la primera quiere decir que todos sufren los castigos, aunque la culpa haya sido de otros, y la segunda que se va a vengar de la misma forma, es decir, en este caso, con violencia.

Midas pide a su esclavo que el secreto lo tiene que guardar muy bien, por eso le dice «Guardallo como oro en paño» (Pérez, 1988: 331).

Más avanzado el entremés, Apolo, Vertuno y Pan quieren alcanzar a las ninfas porque se han enamorado, pero cuando llegan, ellas ya han huido. Ante esta situación, Midas utiliza una expresión muy coloquial: «tarde vinieron los gatos por las longanizas» (Pérez, 1988: 333).

Y por último, casi al final del cuarto entremés, en la intervención de Tímolo vemos «Quando fueres yunque, sufre como yunque» (Pérez, 1988: 338), que viene a decir que hasta que no te pase algo no tiene que sufrir por eso.

Con todos estos ejemplos de refranes y frases hechas vemos cómo el uso del lenguaje coloquial y popular impregna la obra de Feliciano. Esto no se debe a que la autora quiera acercar la obra al pueblo porque, recordemos la carta ejecutoria, ella

quería que su obra se representara en espacios nobles con gente que entendiera de literatura y pudieran admirar su arte. El uso de este tipo de lenguaje popular se debe a que son personajes entremesiles y el tono del entremés tenía que ser más relajado que el de la comedia. Feliciano no quería que sus entremeses fueran tomados como vulgares y parecidos a los existentes, por eso un mismo personaje puede enunciar un refrán y un vocablo elevado. La obra incluye una rica galería de refranes, pero «estos no solamente son abundantes y expresan una realidad contrastada, sino que además se ensartan como perlas en el momento apropiado» (González, 1997: 285). En algunas ocasiones el diálogo entre personajes solo se construye a través de refranes porque estos son autosuficientes para explicar una situación, un sentimiento, una lección, un ejemplo...

El empleo de estos refranes y frases hechas no es uso exclusivo de Feliciano Enríquez de Guzmán sino que, como ha estudiado Francisco Ynduráin (1955: 104) «Quevedo y otros escritores contemporáneos e inmediatamente posteriores han operado con aquellas entidades idiomáticas, tomadas en su carácter inmutable, fijo, de la lengua oral» pero, como ya hemos mencionado, lo que hace única esta aparición en la obra de Enríquez de Guzmán es el uso burlesco que se hace de ellos. Se modifican, jugando con el lenguaje y el significado, para crear una situación cómica.

## **7. La mitología y su tratamiento burlesco**

Otro aspecto que destaca en los entremeses de Feliciano Enríquez de Guzmán es el particular uso de la mitología, los mitos han perdurado a lo largo de los siglos porque

Tratan de los problemas más grandes que existen, los problemas que no cambian, porque los hombres y las mujeres no cambian tampoco. Tratan del amor, de la guerra, del pecado, de la tiranía, del valor, del destino y todos de un modo u otro, tratan de la relación del hombre con esos divinos poderes que a veces sentimos irracionales, a veces crueles, y que a veces, aunque nos pese, sentimos justos (Highet, 1975: 358)

Y cabe recalcar que, en una época como el Barroco, una de las más opuestas a la Antigüedad por el cambio de visión y de concepción del arte que lo alejaba del clasicismo, es donde encontramos más ejemplos de obras donde la mitología es la protagonista. Como dice Luis Gil, «las versiones que el Barroco ofrece del mito, son de las más ricas en valores simbólicos y de las que con mayor hondura han calado en los estratos del mito» (Gil, 1975: 195). En el Barroco ya no se utiliza la mitología como un recurso más, sino que interesa en sí misma, de ello dan buena cuenta los poemas mitológicos.

¿Por qué es tan importante la mitología en esta etapa? Obviamente tiene que ver con la originalidad con la que se reformula. En el Barroco el mito no es tratado como en la Antigüedad, sino que se transforma para adaptarse a las nuevas circunstancias. Se actuaba por el concepto de *imitatio*, es decir, el autor tenía que basarse en una fuente conocida, pero dándole un enfoque diferente para construir una nueva obra distinta a la que tomaba como base. «La tradición se reanuda renovada de acuerdo con la mentalidad de los tiempos o los gustos personales de cada autor, es decir con toda la diversidad poética del siglo de Oro» (Lida, 1975: 95), por eso el mito es tratado con un tono burlesco porque ya se aleja de la sociedad y de la mentalidad del momento. En el Barroco destaca la desmitificación del mito, se hace burla y gracia de esa historia tan alejada de su forma de entender el mundo y la literatura, y tan desgastada ya.

A través de la desmitificación, los autores crean un mito nuevo de acuerdo con la etapa que están viviendo y la nueva visión que tienen del mundo. No quieren plagiar la fuente sino enriquecerla con nuevos valores cambiando su significado primario, no se sienten identificados con los héroes mitológicos por lo que se alejan de ellos parodiándolos (Rosa, 2009).

En opinión de Torres Barrado (2012: 134), tras la mitología barroca hay unos preceptos morales útiles para los lectores porque a través de las divinidades, que se convierten en símbolos, se transmiten las lecciones. Pero a nosotros los que nos interesa para poderlo relacionar con Feliciano Enríquez de Guzmán no es el tratamiento del mito como lección moral, sino el uso burlesco que se hace de él.

En los cuatro entreactos de Feliciano son muchos los personajes que aparecen teniendo relación con la mitología grecolatina, ya que estos poseen el mismo nombre que su referente (Aglaya, Eufrosina, Talía, Dafne, Apolo, Pan, Midas, etc.) pero, obviamente, no todos representan a las divinidades clásicas; un ejemplo puede ser, como ya se ha comentado, las tres Gracias mohosas, protagonistas de los dos primeros entreactos, alejadas e incluso opuestas a las tres Gracias clásicas.

Los personajes mitológicos de los entreactos son rebajados a la categoría de mortales e, incluso, mortales cómicos porque son objeto de chistes y de burlas. Pertenecen al género satírico y burlesco que se cultivó en España desde la Edad Media, «el arcipreste de Hita fue el primero en utilizarlo para atacar el poder igualador del dinero al trastocar el inmutable orden social estamental medieval» (Coronel, 2002: 191)

Los temas literarios en los Siglos de Oro no cambian, pero sí lo hace su tratamiento.

Lo que ocurre con el mito burlesco: su objetivo es de nuevo el de competir con la fuente clásica, y a ser posible, superarla. Lo que tratará de hacer es conseguir algo que nunca antes se había intentado, y de esta forma renovar la línea mitológica, hacerla suya, dotarla de un sentido y una significación totalmente diferentes (Lida, 1975: 101)

La función de estos mitos burlescos no se distancia mucho de la visión moralizante comentada anteriormente por Torres Barrado, porque de ellos también se pueden sacar lecciones. A través de estos personajes se pueden ver los vicios y las malas conductas de la sociedad e iniciar un proceso de cambio, lo que pasa que aquí la moraleja o consejo se crea con humor, ridiculización, sarcasmo, aunque veces el único objetivo sea despertar la carcajada de los espectadores.

Feliciano en sus entremeses hace una desmitificación burlesca del mito desde el principio hasta el final. Dentro de su tragicomedia encontramos personajes con referencias mitológicas, ya que referencias a nombres y a mitos, pero vamos a centrarnos en el tratamiento que hace de la mitología en sus cuatro entre actos.

Los primeros personajes mitológicos que encontramos, al comienzo del primer entre acto y a lo largo del segundo, son Orfeo y Anfitrión, dos músicos que cantan sus poemas. Su referente mitológico es parecido, ya que también son músicos y tocan la lira<sup>12</sup>, pero aquí la autora nos los presenta como músicos burlescos que crean canciones grotescas para enamorar a Aglaya. En la siguiente canción se pueden ver las características del ingenio verbal del cual ya hemos hablado en apartados anteriores y nos aporta un ejemplo más del tono jocoso y burlesco del lenguaje:

Nunca mucho costó poco<sup>13</sup>,  
confessamos bella Aglaya,  
somos pocos, tú eres mucha,  
muchachos, tu muchachaza,  
Muchachota, muchachona,

---

<sup>12</sup> Orfeo «tocaba su lira y, al oírla, los hombres dejaban sus armas. Así enamoró a Eurídice y logró dormir al terrible Cerbero cuando bajó al inframundo a intentar resucitarla» (Grimal, 1981). Anfitrión, el gemelo de Zeto, «era el lado delicado, aficionado a la música y el Arte» (Grimal, 1981).

<sup>13</sup> Refrán que encontramos ya en *La Celestina* y que lo utiliza también Lope de Vega y Quevedo en sus obras.

que passas ya de muchacha<sup>14</sup>,  
de las tres Gracias mohosas,  
la de más mohosas gracias.<sup>15</sup>  
Tus Orfeos y Anfiones,  
no merecemos gozarlas.  
Porque es nuestro valor poco<sup>16</sup>,  
y ellas son chincharramanchas.  
De tus poetras escoge  
el que mejor tañe y canta;  
Que con sólo quatro azumbres  
te cantaremos mil chanças (Pérez, 1988: 298, primer entreacto)

En la acotación se explica que Orfeo es ciego y Anfión tuerto, además de ver la degradación física y jocosa de estos personajes, la ceguera de Orfeo puede explicarse bien como un defecto físico para ridiculizarlo o bien como una referencia al mito clásico, donde no podía girarse para ver a su esposa Eurídice mientras salía con ella de los infiernos.

En las protagonistas femeninas de los dos primeros entreactos, las tres Gracias mohosas, ya varias veces citadas, encontramos otro caso similar. Hacen referencia a las tres Gracias clásicas, pero siempre acompañadas de ese adjetivo se convierten en grotescas. En la mitología las Gracias eran conocidas también como Cárites y eran las diosas del encanto, la belleza, la naturaleza, la creatividad humana y la fertilidad (Grimal, 1981: 146). Comparten el nombre (Aglaya o Aglae, Eufrosina y Talía), pero no las características. Hasta el punto de que incluso podemos considerarlas antónimas, ya que nuestras Gracias mohosas son «Aglaya tuerta; Talía, y Eufrosina ciegas, con tres muletas y muchos harapos» (Pérez, 1988: 301). Como podemos observar, poco tienen

---

<sup>14</sup> Con esto quiere decir que pasa de ser una chica joven a estar ya adulta, se supone que es una canción de amor pero aquí podemos ver cómo pasan con gran facilidad de un halago a un defecto y viceversa. La unión de todo es lo que produce la situación cómica.

<sup>15</sup> El adjetivo «mohosas» aquí parece que sea utilizado como algo positivo, porque se supone que están enamorados y la quieren conquistar, pero choca con el significado que actualmente tenemos del adjetivo y del que luego hablará Baco: «más espero en los Dioses que es llegado el tiempo que os auéys desenmohecer, siendo oy piedras mouedizas» (Pérez, 1988: 301) como algo que no ha salido de casa y tiene moho porque no tienen vida social.

<sup>16</sup> Lo podemos ver como una falsa modestia del enamorado hacia su amada, que se siente inferior, como en una relación de amor cortés, pero también podemos ver el lado cómico: hasta ellos mismos se consideran inferiores y se ridiculizan.



que ver con el encanto y la belleza. Feliciano Enríquez de Guzmán se ha querido separar del mito también en otro aspecto, ya que su Aglaya es la hermana mayor mientras que en la mitología correspondería a la menor de las tres.

A medida que vamos viendo los adjetivos que definen a nuestras tres Gracias mohosas (por ser las protagonistas de los dos primeros entre actos), vemos más distanciamiento con respecto a las Gracias clásicas y la parodia que se hace de ellas, ya que las mitológicas son jóvenes, modestas y hermosas. En palabras de Humbert (1978: 76):

Presiden las acciones buenas, el reconocimiento y todo lo que el mundo puede ofrecer de agradable, dulce y atractivo. No solamente dispensan a los hombres la amabilidad, la jovialidad, un humor benigno y otras cualidades que constituyen el encanto de la vida, sino también la liberalidad, la elocuencia y la sabiduría.

Se les asocia con el arte, la belleza y todas las actividades del espíritu, por lo que son refinadas e inteligentes. Esto contrasta con la imagen que se da de las tres Gracias mohosas en nuestros entre actos, las cuales son más mayores: «Muchachota, muchachona / que passas ya de muchacha» (Pérez, 1988: 298); físicamente no encarnan la belleza porque son tuertas, ciegas y con muletas y harapos, no se les puede relacionar con el arte ni la poesía, porque cuando sus pretendientes les dedican poemas grotescos en el entre acto segundo ellas no saben elegir (todos les parecen bien y no se dan cuenta de que en algunos versos se dirigen a ellas de forma grosera). Lo que sí que tienen en común es que las Gracias clásicas «solían aparecer representadas en medio de los sátiros más feos, para indicar que no se puede juzgar a una persona sólo por las apariencias, y que los defectos del rostro se modifican por las cualidades del espíritu y del corazón» (Humbert, 1978: 76); esta misma lección moral la podemos ver en nuestros dos primeros entre actos, donde sus personajes son deformes y con taras pero eso no les impide conocer el amor. El amor es mucho más que una belleza física, nuestros personajes se enamoran más allá de sus defectos y deformaciones, hay un triunfo total del amor.

Al lado de las tres Gracias mohosas, figura su padre Baco Poltrón. Al igual que sus hijas, tiene un adjetivo que lo define y que siempre lo acompaña, *poltrón*, según la RAE es «flojo, perezoso, haragán, enemigo del trabajo»; una vez más vemos cómo se ridiculiza a los personajes a través del lenguaje. Este Baco que encontramos en los entre actos tiene cierta ambigüedad y no queda claro si realmente es una réplica

burlesca; por una parte no era padre de las Cárites en la tradición grecolatina, pero por otra sí que fue quien le otorgó el «don»<sup>17</sup> a Midas, tal y como se muestra en el tercer entreacto:

MIDAS.- Probadísimas, no basta  
mi desventurada suerte,  
que se me ve conuierte en oro  
el pan, agua, los manteles,  
Cuchillo, sal, vino, frutas,  
carne, pescado, picheles;  
y de hambre esté rabiando,  
y de sed muera, y me saque?  
Chufletas a mí? O Dios Baco,  
¡por qué tal dolor consientes!  
¡por qué me diste este don,  
para que así rabie, y pene! (Pérez, 1988: 322)

Además encontramos alusiones burlescas al vino como «Padre Baco, vino agro / que es lo mismo que vinagre» (Pérez, 1988: 308) que nos pueden acercar más a una imagen grotesca y ridícula del Dios Baco: «dios de la viña, del vino y del delirio místico» (Grimal, 1981: 140)

El tratamiento burlesco de la mitología se aprecia de forma nítida en el tercer entreacto (primer entreacto de la segunda parte de la tragicomedia) con la aparición de las ninfas Dafne, Siringa y Pomona perseguidas por Apolo, Pan y Vertuno. La situación es cómica desde el momento que Cupido, por venganza, lanza sus flechas y así juega con el amor como un castigo, produciendo una situación risible cuando las ninfas corren para no ser alcanzadas por sus enamorados y ellos van detrás de ellas.

CUPIDO.- ¿A mis donzellicas tratas,

---

<sup>17</sup> Baco halló que Sileno, también personaje de los entreactos, había desaparecido. Midas lo encontró y lo llevó de vuelta con Baco. Éste ofreció a Midas que eligiera la recompensa que deseara, y el rey pidió que todo lo que tocara se transformara en oro. Baco accedió y Midas se regocijó en su nuevo poder. Deleitado, tan pronto como llegó a casa ordenó a los sirvientes que dispusieran un festín en la mesa. Entonces halló que su pan, su carne, su hija y su vino se convertían en oro (López Trujillo, 2008: 101).

Rey Midas, tan torpemente?  
Vengad Vertuno esta injuria,  
Guasorapo, y Pan valientes;  
Recebid estos flechos;  
y tú Apolo, también éste;  
y sed sus enamorados,  
aunque os paguen con desdenes (Pérez, 1988: 323)

Esta escena da pie a uno de los episodios más conocidos de la mitología: el mito de Siringa y Pan, pero, sobre todo, el de Apolo y Dafne.

Como explica Grimal en su diccionario mitológico (1981), Siringa o Siringe es

Una hamadría de arcadia que fue amada por Pan. El Dios la persiguió y, en el momento en que iba a alcanzarla, ella se transformó en caña, a orillas del río Ladón. Como el viento, al soplar, hacía gemir las cañas, Pan tuvo la idea de unir, pegándolas con cera, varias cañas de desigual longitud, y de este modo fabricó un instrumento musical al que dio el nombre de siringa, en recuerdo a la ninfa.

En el entreacto vemos cómo Siringa pide ayuda a Ladón para librarse de Pan porque es un loco enamorado. Sufre la metamorfosis y se convierte en cañas, como en el mito originario, pero la comicidad y la ironía surge cuando Pan crea una flauta y con ella produce una canción que desvela el secreto de Midas: «Midas tiene orejas de asno, / porque fue necio, y durasno» (Pérez, 1988: 336).

El mito se vuelve grotesco cuando en una acotación se indica: «Sale Siringa huyendo con cañas verdes en ambas manos, estendidos los brazos, y guirnalda de cohollos de cañas en la cabeza» (Pérez, 1988: 334), ya que la imagen que se describe es cómica porque se usa los atributos que la caracterizan pero de forma ridícula. Se nos presenta un personaje con una gesticulación cómica y con cañas en la cabeza que más bien parece un disfraz de carnaval que la representación de una ninfa.

Una situación similar presenta el mito de Apolo y Dafne:

Dafne, cuyo nombre significa «laurel» en griego, es una ninfa amada por Apolo. Tan pronto se considera hija de la Tierra y del río Ladón, como del río tesalio Peneo. Perseguida por Apolo, huyó hasta que, a punto de ser alcanzada, suplicó a su padre que la transformase. Fue convertida en laurel, la planta predilecta del dios (Grimal, 1981: 125).

El episodio mitológico es introducido en el entreacto por la boca de los personajes que son los encargados de reproducir la metamorfosis y el resultado que están sufriendo

gracias a sus intervenciones. La desmitificación de la ninfa se realiza fundamentalmente en la acotación, recreando una imagen que, en la puesta en escena, podría producir risa: «Sale Dafne huyendo, con ramos de laurel en ambas manos, estendidos los brazos, y guirnalda en la cabeza» (Pérez, 1988: 333).

El tema de Apolo y Dafne fue muy parodiado en la época, varios autores como Quevedo también lo tomaron como tema de algunos de sus poemas como el titulado «A Apolo siguiendo a Dafne» y «A Dafne, huyendo de Apolo».

La mitología está muy presente en estos entremeses. Muchos de los personajes comparten nombre con figuras relevantes de la mitología, pero poco tienen que ver con las divinidades clásicas, y cuando encontramos relación es para parodiarlos y ridiculizarlos. La mitología se somete a un tratamiento burlesco y resulta un tema cómico porque los hechos se desmitifican. Los personajes de los entre actos son rebajados a ridículos y solo pueden producir risa por la imagen grotesca que brindan y las situaciones cómicas que protagonizan.

A veces encontramos cierta relación con el referente, como es el caso de la historia de Apolo y Dafne, donde se ajusta bastante al mito, aunque con matices cómicos en ciertos aspectos, pero otro caso es la oposición al referente, como sucede con las Tres Gracias mohosas que son la imagen antónima de las tres Gracias clásicas. En los dos casos, conociendo el mito, se aprecia cómo la autora los deforma para alejarse de ellos y provocar comicidad, ya que los personajes son despojados, incluso, de la condición humana.

## 8. Conclusiones

Después de habernos acercado a la obra de Feliciana Enríquez de Guzmán, y en especial a sus entreactos, podemos destacar su gran originalidad a la hora de tratar las convenciones propias del género del entremés, el lenguaje y la mitología.

Feliciana Enríquez de Guzmán cultivó un género, el teatro, que unido a su condición de mujer, era una apuesta arriesgada. Como hemos mencionado en el apartado dedicado a la autora, pocas eran las escritoras que con anterioridad a ella habían escrito y publicado su obra. Salvo Beatriz Bernal, la mayoría eran religiosas, empezando por santa Teresa, aunque sus libros se dieran a la stampa póstumamente. Feliciana es una rompedora y quiere reivindicar el mismo derecho a la literatura que los hombres. Su Carta ejecutoria se puede entender como un manifiesto en defensa de la escritura femenina y de los preceptos clásicos que considera que son los más apropiados para escribir una obra<sup>18</sup>.

El tema de sus tragicomedias, deudor de los libros de caballerías a los que ella era tan aficionada, no es lo más original que encontramos; su originalidad hay que buscarla en los entreactos, donde hay una deformación grotesca y una burla de los caballeros, damas y de todas las acciones que les rodean (duelos, premios, matrimonios de conveniencia...). Los entreactos presentan situaciones ridículas y cómicas como todos los entremeses de la época, pero los de la dramaturga sevillana destacan especialmente por los personajes y por el lenguaje empleado. Los personajes que desfilan son todos seres deformes, con taras, defectos físicos... que no tienen complejos de sus problemas, sino que se sienten igual que los caballeros de las tragicomedias. La autora los pone en situaciones similares a las de los héroes y, por contraste, consigue acciones jocosas en las que se evidencia su escasa habilidad caballeresca y su poco talento poético.

El lenguaje es otra característica peculiar de su teatro breve porque Feliciana Enríquez de Guzmán pone en boca de sus personajes palabras inventadas o manipuladas para crear juegos verbales. Lo que puede parecer un vulgarismo dicho por seres de baja clase social, se convierte en un juego de ingenio, donde originalidad y picardía se unen

---

<sup>18</sup> Parece una constante en el Siglo de Oro el apego de las escritoras a las formas más tradicionales y aceptadas de cada género, quizá por miedo a que una transgresión en este plano pudiera ser interpretada como ignorancia de la norma y no como una ruptura intencionada de la misma (Baranda, 2004: 23).

para decir lo nunca dicho antes. Además incorpora refranes y frases hechas para introducir lecciones morales de una manera entendible para todos. En muchos casos, estos refranes no son los originales, sino creados por ella misma para una determinada situación.

En los dos últimos entreactos aparece otro rasgo destacable en la escritura de esta autora y es el uso burlesco de la mitología. Este hecho era muy habitual en la época barroca. Quevedo, por ejemplo, también hace un uso burlesco de la mitología en sus poemas, pero Feliciano va más allá y utiliza los mitos como único argumento. Muchos de los personajes de los entreactos son entes o figuras mitológicas deformadas y grotescas que, aunque tengan relación con su historia mitológica, no son los verdaderos dioses ni ninfas, sino que se utiliza su historia para deformarla y jugar con ella con la finalidad de provocar la risa.

Todas estas características, la originalidad en el lenguaje y el uso burlesco de la mitología, hacen de este texto una obra rompedora en su tiempo y moderna para nuestra estética, por eso no es extraño que se haya representado recientemente en el Teatro Velador de Sevilla con notable éxito.

## 9. Bibliografía

ARGENTE DEL CASTILLO, Concepción (2000), “La aportación de la mujer al imaginario femenino en el siglo XVII”, en *Autoras y actrices en la historia del teatro español*, ed. Luciano García Lorenzo, Murcia, Festival de Almagro, Universidad de Murcia, pp. 13-46.

ARELLANO AYUSO, Ignacio (2003), *Poesía satírico burlesca de Quevedo*, Navarra, Iberoamericana.

ASENSIO, Eugenio (1971), *Itinerario del entremés*, Madrid, Editorial Gredos.

BARANDA LETURIO, Nieves (2004), “Las dramaturgas del siglo XVI”, en *Paraninfos, segundones y epígonos de la comedia del Siglo de Oro*, coord. Ignacio Arellano Ayuso, Barcelona, Anthropos, Grupo de Investigación Siglo de Oro, pp. 21-28.

Bibliografía de Escritoras Españolas (BIESES). Web: <http://www.bieses.net/>

BOLAÑOS DONOSO, Piedad (2007), “Doña Feliciana Enríquez de Guzmán y sus fuentes literarias”, en *Revista sobre teatro áureo*, 1, pp. 1-28. Web: <http://www.uqtr.ca/teatro/teapal/TeaPalNum01Rep/Bolanos.pdf>

BOLAÑOS DONOSO, Piedad (2012), *Doña Feliciana Enríquez de Guzmán: crónica de un fracaso vital (1569- 1644)*, Sevilla, Secretariado de publicaciones de la Universidad de Sevilla.

BOLAÑOS DONOSO, Piedad (2014), “Espacio dramático en la *Tragedia los jardines y campos Sabeos* de Felician Enríquez de Guzmán”, en *La creación del espacio dramático en el teatro español entre finales del siglo XVI y principios del XVII*, Pontevedra, Editorial Academia del Hispanismo.

CAMPO TEJEDOR, Alberto del (2004), “Trovadores de repente. La improvisación poética en el Siglo de Oro”, *eHumanista*, 4, pp. 119-157. Web: [http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume\\_04/index.shtml](http://www.ehumanista.ucsb.edu/volumes/volume_04/index.shtml)

COMBET, Louis (1971), *Recherches sur le "refranero" castillan*, París, Les Belles Lettres.

CONDE PARRADO, Pedro (2006), “Una lectura de Ovidio en el drama español del siglo XVII: *La tragicomedia de los jardines y campos sabeos* de Felician Enríquez de

Guzmán”, en *Ecos silenciados. La mujer en la literatura española. Siglos XII al XVIII*, eds. Susana Gil-Albarellos Pérez-Pedrero y Mercedes Rodríguez Pequeño, [Burgos], Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, pp. 253-261.

CORONEL RAMOS, Marco Antonio (2002), “La sátira latina”, *Faventia*, XXV/2, pp.191-194.

CORREAS, Gonzalo (1627), *Vocabulario de refranes y frases proverbiales*, ed. Louis Combet (2000), Madrid, Castalia.

DOMÉNECH, Fernando (1997), “Feliciano Enríquez de Guzmán: una clasicista barroca”, en *La presencia de la mujer en el teatro barroco español*, ed. Mercedes de Los Reyes Peña, Cuadernos escénicos, Sevilla, Junta de Andalucía, pp. 99-124.

DOMÉNECH RICO, Fernando (2003), “El teatro escrito por mujeres”, en *Historia del Teatro Español. Vol. I: De la Edad Media a los Siglos de Oro*, dir. Javier Huerta Calvo, coord. Abraham Madroñal y Héctor Urzáiz Tortajada, Madrid, Gredos, pp. 1243-1259.

DOUGHERTY, Deborah A. (2000), “La autocreación en la obra de Ana Caro Mallén y Feliciano Enríquez Guzmán, dramaturgas del Siglo de Oro”, en *Fronteras finiseculares en la literatura del mundo hispánico. XVI Simposio Internacional de Literatura (Madrid, 1998)*, coord. Vicente Granados Palomares, Madrid, UNED, pp. 109-114.

FERNÁNDEZ, Esther (2009), “Monstruos, mujer y teatro en el Barroco: Feliciano Enríquez de Guzmán, primera dramaturga española”, *Bulletin of the Comediantes*, LXI/2, pp. 143-144.

FERRER VALLS, Teresa (1995), “La ruptura del silencio: mujeres dramaturgas en el siglo XVII”, en *Mujeres: escrituras y lenguajes (en la cultura Latinoamericana y Española)*, eds. S. Mattalía y M. Aleza, Valencia, Universitat de València, pp. 91-108.

GRIMAL, Pierre (1981), *Diccionario de mitología griega y latina*, Barcelona, Paidós Ibérica.

GONZÁLEZ MARTÍN, Vicente (1997), “El refrán en la literatura española de los siglos XVI y XVII”, *Paremia*, 6, pp. 281-286. Web: <http://www.paremia.org/wp-content/uploads/P6-42.pdf>



HIGHET, Gilbert (1978), “La reinterpretación de los mitos”, en *La tradición clásica, influencias griegas y romanas en la literatura occidental*, México, Fondo de Cultura Económica, pp. 346-368.

HUERTA CALVO, Javier (2008), *Historia del teatro breve en España*, Madrid, Iberoamericana.

HUMBERT, Jean (1978), *Mitología griega y latina*, Barcelona, Editorial Gustavo Gili.

LÁZARO CARRETER, Fernando (1953), *Diccionario de términos filológicos*, Madrid, Gredos.

LIDA DE MALKIEL, María Rosa (1975), “Transmisión y recreación de temas grecolatinos en la poesía lírica española”, en *La tradición clásica en España*, Barcelona, Ariel, pp. 35-117.

LÓPEZ TRUJILLO, Fernando (2008), *Breve historia de la mitología griega*, Madrid, Ediciones Nowtilus.

MADROÑAL, Abraham (2011), “Disidentes andaluces en el entremés barroco”, en *Dramaturgos y espacios teatrales andaluces de los siglos XVI-XVII*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses, pp. 69-82.

MARÍN PINA, M<sup>a</sup> Carmen (2015), “Feliciano Enríquez de Guzmán, una dramaturga barroca seducida por los libros de caballerías”, *Perspectives on Early Modern women in Iberia and the Americas: Studies in Law, Society, Art and Literature in Honor of Anne J. Cruz*, Nueva York, Escibana books, pp. 496-614.

MARTÍNEZ LÓPEZ, M<sup>a</sup> José (1997), *El entremés: radiografía de un género*, Toulouse, Université de Toulouse – Le Mirail.

MONTOTO DE SEDAS, Santiago (1915), *Doña Feliciano Enríquez de Guzmán*, Sevilla, Diputación Provincial de Sevilla, pp. 8-29. Web: [http://www.uned.es/bieses/libros-pdf/F\\_E\\_Guz.pdf](http://www.uned.es/bieses/libros-pdf/F_E_Guz.pdf)

MORROS, Bienvenido (2007), “La mitología en el barroco: teoría y práctica a propósito de Acteón en dos sonetos de Quevedo”, *La Perinola. Revista de investigación quevediana*, XI, pp.185-226,

PASCUAL BONIS, Maite (2007), "Recepción de la comicidad a través del vestuario en representaciones actuales de teatro del Siglo de Oro: *El caballero de Olmedo* de Francisco A. de Monteser y *Las Gracias Mohosas* de Feliciano Enríquez de Guzmán", en *El vestuario en el teatro español del Siglo de Oro*, dir. Mercedes de los Reyes Peña, Madrid, Compañía Nacional de Teatro Clásico, pp. 211-228.

PÉREZ, C. Louis (1988), *The Dramatic Works of Feliciano Enríquez de Guzmán*, Valencia, Albatros Hispanofila.

REINA RUIZ, María (2004), "Entre actos de la *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos*: galería cómica de monstruos", *Hispania*, LXXXVII/4, pp. 665-674.

REINA RUIZ, María (2005), "De orgía y bacanal a sátira política", *Bulletin of the Comediantes*, 57/1, pp.107-124.

REINA RUIZ, María (2005), *Monstruos, mujer y teatro en el Barroco: Feliciano Enríquez de Guzmán, primera dramaturga española*, Nueva York, Peter Lang.

REINA RUIZ, María (2010), "Cervantes, Góngora y Feliciano Enríquez de Guzmán: voces discordantes de la monarquía cómica", en *Cuatrocientos años del "Arte nuevo de hacer comedias" de Lope de Vega. Actas selectas del XIV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro. Olmedo, 20 al 23 de julio de 2009*, eds. Germán Vega García-Luengos y Héctor Urzáiz Tortajada, Valladolid, Universidad de Valladolid, Secretariado de Publicaciones e Intercambio Editorial, pp. 929-936.

REINA RUIZ, María (2011), "Lectura semiótica y eficacia teatral en el uso de máscaras en el teatro áureo: Feliciano Enríquez y Calderón", en *Máscaras y juegos de identidad en el teatro español del Siglo de Oro*, coord. María Luisa Lobato, Madrid, Visor Libros, pp. 351-360.

ROSA CUBO, Cristina de la (2009), "Transgresiones de género y parodia mítica en Feliciano Enríquez de Guzmán", en *Vivir al margen. Mujer, poder e institución literaria*, eds. María Pilar Celma Valero y Mercedes Rodríguez Pequeño, Burgos, Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, pp. 197-206.

SERRANO Y SANZ, Manuel (1975), *Apuntes para una biblioteca de escritoras españolas desde el año 1401 al 1833*, Madrid, Sucesores de Rivadeneyra, 1903; Madrid, Atlas (Biblioteca de Autores Españoles; 268; 269; 270; 271), pp. 356-388.

SUÁREZ MIRAMÓN, Ana (2002), “El tema de la mujer en el teatro barroco”, en *Las mujeres escritoras en la historia de la literatura española*, coords. Lucía Montejo Gurruchaga y Nieves Baranda Leturio, Madrid, UNED, pp. 55-84.

TORRES BARRADO, Cristina (2012), “Quevedo y la mitología clásica”, *Alcántara*, LXXV, pp.131-154.

VALERA ORTEGA, Soledad (2005), *Morfología léxica: la formación de palabras*, Madrid, Gredos.

VÉLEZ SAINZ, Julio (2005), “Alabanza política y crítica literaria en la *Tragicomedia de los jardines y campos sabeos* de Feliciano Enríquez de Guzmán”, *Bulletin of the Comediantes*, LVII/1, pp. 91-105.

VÉLEZ SAINZ, Julio (2008), “Teatro breve de mujeres”, en *Historia del teatro breve en España*, dir. Javier Huerta Calvo, Madrid, Iberoamericana, Vervuert, pp. 494-515.

YNDURÁIN, Francisco (1955), “Refranes y ‘frases hechas’ en la estima literaria del siglo XVII”, *Archivo de Filología Aragonesa*, 7, pp. 103-130. Web: <http://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/01/64/2yndurain.pdf>